BIBLIOTECA VIRTUAL

TRES CAMINOS Y NUEVE VOCES EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

Juan Manuel Martínez Fernández

Director: Dr. D. Luis Sáinz de Medrano

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV, FACULTAD DE FILOLOGÍA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

A mi mujer, María del Mar y mis hijas, María y Paula

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN..... V

CAP. I. *LA POESÍA RELIGIOSA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA DELIMITACIÓN DE CONCEPTOS*..... 1

El adjetivo religiosa..... 2

El adjetivo hispanoamericana..... 37

El adjetivo contemporánea..... 40

El lenguaje poético-religioso/religioso-poético..... 51

Un panorama por hacer..... 71

CAP. II. *TRES VÍAS Y NUEVE VOCES DEL HACERSE POÉTICO-RELIGIOSO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO*..... 73

Vía teológica..... 75

Francisco Luis Bernárdez..... 78

José Miguel Ibáñez Langlois..... 121

Ernesto Cardenal..... 174

Pedro Casaldáliga..... 337

Otros poetas de la liberación..... 357

La vía del franciscanismo. Joaquín Antonio Peñalosa..... 366

La vía del intimismo..... 460

Gabriela Mistral, franciscanismo y paganía congénita..... 462

César Vallejo: el dolor y la blasfemia..... 502

Jorge Debravo y lo erótico-sexual religioso..... 529

Nicanor Parra y sus dos vertientes religiosas..... 578

CAP. III. *CONCLUSIONES*..... 622

CAP. IV. APÉNDICE 656

CAP. V. BIBLIOGRAFÍA..... 669

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

INTRODUCCIÓN

Quieren cumplir estas breves páginas varios fines. En primer lugar dar cuenta del porqué de esta tesis, en segundo lugar explicar el modo de operar que seguiré en la investigación -mostrando sus límites- y trazar un breve esquema, que preludie. Por último, cumplir una obligación después de tanto esfuerzo: dar las gracias.

¿Por qué?

Todo surgió a raíz de un trabajo y una invitación. El trabajo, correspondiente a la asignatura de hispanoamericana del último año de carrera, versaba sobre El libro de la pasión, un poemario del chileno José Miguel Ibáñez Langlois; la invitación llegó por parte del profesor D. Luis Sáinz de Medrano, quien me sugirió la posibilidad de continuar esa línea temática en la poesía contemporánea hispanoamericana, campo virgen, y que parecía prometer.

Así, poco a poco, fuimos introduciéndonos en este vasto y complejo mundo de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea. El intento y el esfuerzo original quería ser abarcador, global, pero pronto surgieron las limitaciones. Había que seleccionar, acotar, delimitar. A medida que iba leyendo, investigando, trabando relaciones con los poetas que estudiaba, más iba quedando patente la descomunal tarea que sería abarcar todo el fenómeno religioso de la poesía contemporánea hispanoamericana. Además, muchos de los poetas eran auténticas figuras dignas de tesis monográficas. Y poco a poco me di cuenta que había unos cuantos ejes temáticos, con figuras egregias, que manifestaban distintas formas de verterse lo poético-religioso. Lo global se concretaba en vías o caminos, senderos con profundas improntas, hollados por voces con timbres claros y potentes. Esos caminos de lo poético religioso son los que he recorrido y los que invito a recorrer; esas voces son las que he descubierto, y las que invito a escuchar.

Y un día había que terminar, para que otros -o quizá nosotros mismos- continúen, amplíen, corrijan. Durante la investigación hemos procurado dejar pistas, indicar sendas por donde se puede caminar, autores por investigar. Esperamos que el Apéndice, que constituye el

último capítulo de esta investigación, sirva de base y acicate para futuros estudios que completen o perfeccionen el panorama global de la poesía hispanoamericana que esbozamos, y los panoramas parciales que presentamos. Tareas ambas que están por hacer.

Modus operandi

Ante el inmenso panorama que supone un estudio global de toda la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, hemos tenido que optar por una estricta delimitación de los adjetivos religiosa, hispanoamericana y contemporánea. Esa era una primera acotación imprescindible porque supone la exclusión de todo lo religioso indígena, o de lo que no sea cristiano, en lo religioso; o por ejemplo, un no hablar de lo estrictamente modernista en lo temporal. A la vez, era también necesario contar con un método para tratar lo poético: el instrumental necesario para comentar los poemarios con una base científica. De todo ello se trata en el primer capítulo.

Una vez delimitado el objetivo de la tesis, el periodo temporal y definido el método entramos en el capítulo segundo, en que iremos mostrando y analizando, una a una, tres las distintas vías en que lo poético religioso hispanoamericano se nos manifiesta con claridad y sus 'representantes', a saber:

-la vía de lo teológico, con dos ramas importantes:

a)la teológico tradicional, dividida a su vez en otras dos, la clasicista del argentino Francisco Luis Bernárdez, y la dogmática del chileno José Miguel Ibáñez Langlois.

b)la teología de la liberación, con el nicaragüense Ernesto Cardenal y el español Pedro Casaldáliga.

-la vía del franciscanismo, con el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa

-la vía del intimismo, que a su vez se subdivide en cuatro:

a)Franciscanismo y paganía congénita, de la chilena Gabriela Mistral

b)El dolor y la blasfemia, del peruano César Vallejo

c)Lo erótico-sexual religioso, del costarricense Jorge Debravo

d)Las dos vertientes religiosas del chileno Nicanor Parra

Hay que señalar además, que cuando se estudie una determinada vía o camino se situará a cada autor dentro del contexto de la poesía religiosa de su país. De este modo se da una panorámica de la poesía religiosa contemporánea en dichos lugares. Después se estudiará la obra poética del representante -o representantes- de la vía de una forma bastante detallada. A este respecto cabe señalar aquí que la extensión dedicada a autores como Gabriela Mistral o César Vallejo será menor, al ser figuras claves en la poesía hispanoamericana que cuentan con estudios "clásicos" del tema que nos ocupa, lo que no merma la importancia de sus figuras en el panorama que tracemos.

El capítulo tercero, dedicado a las conclusiones, resumirá, esquematizará e interpretará todas las conclusiones parciales y las líneas comunes que se pueden detectar en las distintas vías de lo poético religioso hispanoamericano en nuestros días. Esperamos que dichas conclusiones supongan un aporte a la historiografía hispanoamericana más reciente.

El capítulo cuarto está dedicado a la bibliografía fundamentalmente empleada, huyendo del simple repertorio. Por fin, en el capítulo quinto intentaremos dar pinceladas globales del desenvolvimiento de lo religioso en poesía en este siglo XX en todos los países hispanoamericanos. Hablaremos de todos los países, autores y obras por nosotros estudiados, y de los cuales tenemos conocimiento[1]. Recordemos que realizar un estudio global **no** es el objetivo de nuestra tesis, sino presentar las **principales** vías en que se desarrolla lo religioso-poético en la poesía hispanoamericana contemporánea con **calidad**, ejemplificadas con autores que tienen una entidad propia y una calidad poética elevada. Y hemos subrayado principales, ya que no pretendemos agotar **todas** las manifestaciones de lo religioso en la poesía hispanoamericana contemporánea, al igual que calidad (con todo lo que ello connota de posible arbitrario), porque no nos interesa profundizar en aquellas manifestaciones poéticas de lo religioso en que este elemento no se encuentre, aunque en una tesis **deban** aparecer, por lo que de abarcador y

[1] Hemos de decir aquí que, salvo casos específicos, hemos creído suficiente ceñirnos a los poemarios publicados en libro, sin pretender apuntar por ahora el ingente trabajo de rastrear poemas eventualmente publicados en revistas, periódicos, etc.

testimonial tiene[2].

-Gracias

Si tuviéramos que dar las gracias a todos los que, de una forma u otra, han contribuido al cumplimiento de la presente investigación, la lista sería un nuevo capítulo. Aún así he de agradecer especialmente a mi mujer, María del Mar, su infinita paciencia, y a mis hijas María y Paula el estímulo incesante que son. En este apartado deben también figurar mis padres y hermanos, familia política y amigos, especialmente Pablo Vidal.

Agradecimientos obligados también para la sabia dirección y los consejos de D. Luis Sáinz de Medrano, de quien me considero discípulo y amigo. Al poeta Joaquín Antonio Peñalosa le quiero agradecer la prontitud y disponibilidad para hacerme llegar sus poemarios y sus cartas. A Ibáñez Langlois su correspondencia, y a Ernesto Cardenal el envío del trabajo fotocopiado de Luce López Baralt. A los dos primeros he de agradecerles también su aquiescencia a las páginas a ellos dedicados. A Carlos Francisco Monge por el envío de diversos poemarios desde Costa Rica y sus comentarios, al igual que a Rubinstein Moreira desde Uruguay. Gracias también a Jaime Quezada por todo lo que hizo por mí en mi estancia chilena, y a Jerónimo Giménez por su ayuda con la prensa más actual. La confección gráfica del cuadro tipológico se la debo a Juan Quintas.

Por fin, y no por ello menos importante, mi gratitud a las nueve voces poéticas, con las que he disfrutado, pero especialmente al Objeto de tanta poesía religiosa, Dios.

[2] Así por ejemplo la que podríamos denominar "vía de lo devoto", que tantos autores tiene a lo largo de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, y que normalmente carece de calidad, y de cuyos autores tenemos muestra en el Apéndice.

Madrid, mayo de 1998

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO PRIMERO

LA POESÍA RELIGIOSA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA. DELIMITACIÓN DE CONCEPTOS

Este capítulo tiene por objeto responder a la pregunta "¿qué es la poesía religiosa hispanoamericana?". Su respuesta acotará el terreno que estudia la presente tesis.

Para abordar el tema hemos preferido ir descomponiendo los distintos adjetivos que adornan a la palabra poesía (de la que, en petición de principio, no vamos a dudar, aunque hagamos algunas reflexiones más adelante). Así pues, estudiaremos primero el calificativo religiosa. Dentro de lo religioso veremos en primer lugar lo que tanto los críticos (antologadores incluidos) como los propios autores han dicho. Al hacerlo haremos hincapié en aquellos rasgos comunes que destacan frente a la variedad. Partiendo de lo común diremos lo que entenderemos por poesía religiosa. Al ser un calificativo clave en el presente estudio nos llevará un poco más de tiempo analizarlo.

Del adjetivo 'hispanoamericana' haremos una breve reflexión, al igual que del adjetivo 'contemporánea', puesto que su delimitación es imprescindible. Por último, abordaremos un aspecto ineludible en toda investigación poética: hablar sobre cómo trabajaremos el hecho poético (tema que por sí mismo es objeto de una rama del saber lingüístico-literario). Tras hacer un escueto panorama, utilizaremos un método propio y ecléctico. Y, ya sin más, nos metemos de lleno en lo religioso.

El adjetivo 'religiosa'

"Religioso, sa: (del lat. religiosus) adj. Perteneciente o relativo a la religión o a los que la profesan.

Religión: (del lat. religio,-onis) f. Conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto"[1]

La definición del diccionario de la R.A.E. sobre el término religiosa nos ha obligado a ir al sustantivo religión, al que muchos de los poetas aluden a la hora de explicar lo que ellos entienden por poesía religiosa. Y religión, como hemos leído, tiene como sema principal la divinidad, con dos acepciones parecidas "Naturaleza divina y esencia del ser de Dios en cuanto Dios" y "Ser divino que las distintas religiones atribuyen a sus dioses", lo cual quiere decir, más o menos, divinidad=Dios (con mayúsculas).

Como es normal, la Academia habla de divinidad aplicado también al ser divino, o seres divinos de las demás religiones. Ese Dios se sobreentiende que es el Dios cristiano, por características histórico-sociales obvias, que nosotros tomamos como propias[2].

Así pues, el objeto de la poesía religiosa, siguiendo el espíritu y la letra de la Academia sería algo así como "aquella poesía perteneciente o relativa a Dios", definición un tanto vaga, englobadora y genérica, que será el comienzo de una progresiva especificación, ya que se

[1] Diccionario R.A.E. Vigésima primera edición

[2] No debe olvidarse que el idioma español o castellano nació en un ambiente cristiano, como así lo demuestran incluso las primeras palabras de nuestra lengua en la glosa de S. Millán de la Cogolla

sobreentiende que el Dios que aparece es un Dios con mayúsculas, un Dios cristiano, y para más especificaciones, un Dios Uno y Trino.

Esto en lo referente al adjetivo religioso sin más, visto desde una perspectiva léxico-semántica. ¿Pero qué entienden por poesía religiosa los poetas, sus antologadores y sus estudiosos?. Vamos a comprobar que esa definición global, a la que antes aludíamos, permite una gran amplitud en las interpretaciones, a la vez que algún que otro denominador común. Veámoslo.

a. Según los autores de antologías e investigadores.

No son muchas las antologías de poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, si por tal entendemos las compilaciones de poesía religiosa sólo de autores hispanomericanos. De hecho, sólo hay tres con carácter nacional, mientras que no hay ninguna de carácter global. Esas tres son, por orden cronológico:

-Antología Mexicana de poesía religiosa, de Carlos González Salas, colección "voces nuevas", nº 13 Edit. Jus, México, 1960.

-Antología de la poesía religiosa argentina, de Roque Raúl Aragón, Ed.Culturales Argentinas, 1967.

-Antología de la poesía religiosa chilena, Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas, Facultad de letras, Ed. Universidad Católica de Chile, Chile, 1989.

No obstante, podemos encontrar autores hispanoamericanos de poesía religiosa recogidos en otras antologías religiosas[3], sin la referencia toponímica en su título, como son:

-Antología de la poesía católica del s. XX, A. Vasallo editor, 1964

[3] No nos parecen imprescindibles aquí las antologías genéricas, aunque echemos mano de ellas en su momento para situar a nuestros autores, especialmente La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años, Madrid, Visor, 1994

-Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964) Poesía religiosa, Leopoldo de Luis, Ed. Alfaguara, 1969.

-Dios en la poesía actual, Ernestina de Champourcin, B.A.C., 1970.

-Mil años después (antología breve de poesía religiosa actual), Antonio R. Llanillo, Diputación provincial de Burgos, Burgos, 1978.

Estas antologías son referencia clave para nuestro propósito, ya que los antologadores, en las introducciones a las mismas, reflexionan sobre el hecho poético-religioso, y en algunos casos, como el de Leopoldo de Luis, dejan hablar del tema también a los poetas. Además del hecho de ser personas conocidas, dentro del campo de la investigación, sus reflexiones cobran importancia ante el vacío crítico que existe sobre el tema. Sólo hemos encontrado dos investigaciones editadas sobre el tema. Una es Religión y religiones en los poetas, de Ciriaco Pedrosa Izarra, (Ed. Fax, Madrid, 1974?) que, aunque centrada en el estudio de la poesía religiosa de Puerto Rico, es el primer esfuerzo por investigar rigurosamente el fenómeno religioso en la poesía hispanoamericana[4]. El otro estudio corresponde a Ana María Rodríguez Francia, Perspectivas religiosas en la poesía argentina (Alfredo R. Bufano, Francisco Luis Bernárdez, María Rosa Lojo), (El Francortirador Ediciones, Buenos Aires, 1995), que abarca sólo a un país, y que tampoco pretende un estudio del fenómeno religioso poético más que en los autores mencionados.

También hay que señalar que existen otras antologías de poesía religiosa contemporánea (una de las cuales incluye autores hispanoamericanos), que nos servirán para algunas de nuestras reflexiones, aunque sus propios títulos sean, en buena medida, indicativos de sus objetivos:

-Poesía sacerdotal contemporánea, R. Velasco, Seminarios Claretianos de Cantabria, Santo Domingo de la Calzada, Logroño, 1957?

-Poesía nueva de jesuitas, José Mª Pemán, CSIC, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1948.

[4] Como señalaremos más adelante, recogemos las conclusiones de su investigación y tomamos, de alguna forma, su testigo, para avanzar unos metros más.

Mucho del material precedente también nos ayudará para establecer tanto las definiciones de contemporáneo, como las peculiaridades del lenguaje poético religioso.

* * * * *

"Lo constitutivo de la religiosidad no lo son los signos externos, aunque éstos formen parte de ella. La esencia de la religión es conocimiento y reconocimiento, intelectual y volitivo de la existencia de un Ser sobrenatural (...) Por tanto no es preciso que el poeta recurra expresamente a Dios o a elementos de la religión objetiva para que su obra sea religiosa. Hay situaciones sociales y espirituales que provocan verdaderos poemas religiosos.(...)Se impone una clasificación de la lírica religiosa, jerarquizando, desde el punto de vista de la fe: a) su grado de sentimiento religioso; b) el credo religioso a que pertenece, cuando así sucede"[5]. Estas tres conclusiones del estudio de Pedrosa nos orientan muy bien en nuestro propósito, y de ellas partiremos.

La esencia de lo religioso cifrado en conocimiento y reconocimiento tanto del intelecto como de la voluntad, de un Ser sobrenatural, es un concepto que compartimos, y que además nos permite discernir entre los signos externos y los signos internos de esa religiosidad. Los últimos serán los definitorios.

Esto es importante pues, como veremos, un lugar común de los estudiosos de la poesía religiosa es el distinguir entre la poesía formal religiosa (de palabras, temas religiosos expresos, muchas veces denominada piadosa, y de poca calidad poética) y la esencial religiosa (en la que muchas veces se dan manifestaciones blasfemas, ateas o heterodoxas, y que a veces tienen gran calidad lírica). De ahí que digamos que no es preciso que el poeta recurra expresamente a Dios o a elementos de la religión objetiva para considerar su obra religiosa. Y ello no porque se queden "fuera del saco" autores importantes, sino porque responde genuinamente a la naturaleza del fenómeno religioso en la poesía.

[5] Pedrosa, Op. cit.pág. 240

Ese conocimiento o reconocimiento intelectual o volitivo, con el Ser supremo establece, sin duda alguna, una relación. Pedrosa no entra en explicaciones de cómo sea ésta, ya que ello dependerá de muchos factores (entre los que incluye los sociales), y lo que sí hace es sugerir una clasificación de la lírica religiosa según el punto de vista de la fe. Esto es también muy coherente, ya que hay diferentes religiones, con distintas concepciones del término y objeto de la relación religiosa (el Ser supremo).

Nosotros recogemos esta sugerencia para acotar nuestro campo de la poesía religiosa, ya que este Ser supremo se referirá, en nuestra investigación, al Dios cristiano, Uno y Trino. Ello porque el Dios hispanoamericano es un Dios cristiano, y decimos cristiano y no católico, para ser más global, ya que no hay que olvidar que la fe cristiano-católica traspasada por los conquistadores en 1492 al continente americano[6], también sufrió el contacto y mestizaje con religiones indígenas, a las que hay que añadir elementos de las religiones africanas y el influjo protestante del norte. Tarea compleja sería delimitar todo lo anterior, sobre todo teniendo en cuenta que se encarna en los poetas, de formación, cultura y andanzas muy dispares, aunque todos posean, sin equívocos, un sustrato cultural-religioso cristiano[7]. Ese será precisamente el común denominador de nuestro estudio. Recogemos así la sugerencia b) de Pedrosa.

En cuanto a la clasificación de la poesía religiosa por su grado de sentimiento religioso, nos parece tarea compleja. Y aquí nos vamos a permitir un inciso y una redefinición. La esencia de la religión para Pedrosa, como conocimiento -no como sentimiento- de la existencia de un Ser sobrenatural, supone una cara de lo religioso en poesía: el positivo. El otro, el negativo, sería

[6] Como lo pone de manifiesto Juan Pablo II (Cruzando el umbral de la esperanza, ed. Plaza y Janés, 1994, págs 122-123): "Una nueva y gran oleada de evangelización partirá, a fines del s. XV, sobre todo de España y de Portugal. Esto es tanto más extraordinario cuanto que precisamente en aquel período, después del llamado Cisma de Oriente en el s. XI, se estaba consumando la dramática escisión de Occidente(...); la Reforma protestante tomaba cuerpo de modo imparable(...) Con el descubrimiento de América se propagaba la obra de evangelización de todo aquel continente, de norte a sur"

[7] Ejemplo de todo ello es el caso de Gabriela Mistral

aquel en que no se logra ese conocimiento, ni intelectual ni volitivo, de la existencia de Dios. Hay deseos, penumbras, entrever; o incluso negación, resentimiento, blasfemia. ¿Y no es todo esto también religioso? ¿No pueden ser todas las manifestaciones poéticas de este sentimiento de negación o de vacío, religiosas, (quizá provocadas por un no conocimiento); incluso en un alto grado de sentimiento? La respuesta parece ser que sí, y habría ilustres poemas y poetas para demostrarlo (como vamos a comprobar en la presente investigación). Por tanto, planteamos aquí una nueva definición de lo religioso en poesía que se basa precisamente en la esencia de lo religioso: la relación.

Religioso en poesía, en un sentido amplio, es aquella manifestación poética en que se establezca una relación con la Divinidad; religioso, en sentido más restringido, y el que vamos a emplear en esta tesis, es la relación del poeta o voz poemática -sujeto poético- (directa o indirecta; de afirmación, duda, negación, exaltación, reverencia, adoración, blasfemia, sumisión, rebeldía, indiferencia, etc.; de conocimiento, sentimental, o ambas; siendo portavoz el poeta de otros, o individualmente; etc.) con el Dios cristiano manifestada en cauces poéticos. Como se ve, muchos campos de estudio y muchos ángulos caben en esa relación.

Después de este inciso, y retomando el grado de sentimiento religioso, que creemos poco operativo, diremos que los poetas que aparecerán como ejes centrales de las vías poéticas, tienen todos un alto grado de sentimiento religioso.

Pero hemos avanzado muy rápidamente. Todavía tenemos que escuchar. Veamos la opinión de los antologadores de poesía religiosa mexicana, argentina y chilena (ya que la argentina R. Francia no se mete mucho en vericuetos teóricos sobre la esencia de la poesía religiosa).

Carlos González Salas, en su introducción, hablando de lo religioso en poesía dice que se encuentra con uno de los problemas que serán constantes en todos los antologadores: la relación de lo poético con lo religioso. Esto se debe, como señalamos anteriormente, a que hay poemas piadosos con poca categoría estética que, aunque pudieran entrar en las antologías si miramos al contenido, no deberían hacerlo -según los criterios de los antologadores- por no superar las connotaciones de calidad que al término "poesía" se le suponen. Y es que el término poesía,

verdadera poesía, es mucho más difícil de definir que el término religioso. Veamos las opciones de González Salas.

"Es evidente que no el hecho de que un poema invoque, nombre, implore, ensalce o impreque a Dios hará incluirlo bajo la denominación de "poesía religiosa". Suele acontecer que carezca de valor estético o de auténtico valor religioso. En ese mismo plan, no porque un poeta nombre la muerte, con ser ésta uno de los "novísimos", tema por consiguiente de punta a punta teológico, encuadra precisamente como poeta religioso". El problema está planteado. Y González Salas pasa a decirnos lo que él entiende como religioso: "cuando el poeta hace de la muerte carne de su vida y vive y escribe bajo el misterio del más allá, inquieto por escudriñarlo, y acude una y otra vez a las religiones y a la fe para aclararlo, esa actitud continuamente interrogante, continuamente inquieta y preñada de lo trascendente, debe situarse como impulso religioso"; "otro tanto aseveramos de aquella constante fluctuación de algunos poetas entre la duda y la fe, entre la inseguridad y el anhelo de firmeza"[8].

Así pues, para González Salas, lo religioso abarca más que lo estrictamente confesional o piadoso -que también puede ser auténticamente religioso-, ya que trata de "la existencia" de Dios, "un suspirar desde nuestro mísero trozo de existencia por algo superior al mundo de lo material, (...) y una poesía por consiguiente por la que discurran tales inquietudes confiesa implícitamente la existencia del Espíritu superior a la materia, acaso también como Creador y Conservador, Alfa y Omega. No será religiosa en el grado de la que canta plenamente iluminada por los fulgores de la fe, encendida en el fuego del divino amor y agigantada por la esperanza, como podría decirse de la poesía auténticamente cristiana, pero es en cierto modo religiosa"[9].

Además, el compilador mexicano, al hablar de lo estético en lo religioso (que trataremos en su lugar), nos da un criterio para distinguir poesía piadosa de poesía religiosa que, curiosamente, no se vertebra sobre el contenido sino sobre lo formal, y dentro de éste, del efecto

[8] Op. cit. pág. 7-9

[9] Op. Cit. pág. 9

de lo estético sobre el ánimo del lector: "El término mismo 'religión' -del latín re-ligare, atar, aunar- nos da la clave para distinguir lo piadoso de lo religioso. Un sin número de versos, preñados de invocaciones, nos pueden dejar fríos e insensibles. Los que no sólo nos hablan, sino nos impulsan y acercan a Él, los que nos incitan a reconocerlos aun caídos en las sombras y el fango del pecado como los que celebran los esplendores de la posesión divina de la Gracia y la comunicación estrecha del matrimonio espiritual y los que hacen temblar de Su nostalgia, siempre que nos conduzcan por caminos estéticos, serán versos religiosos. Lejos la hinchazón, lo retórico, lo postizo; todo auténtico, nítido y sincero. Bajo la pureza inefable del don estético. Tal será lo genuinamente religioso"[10].

Este criterio, de regusto utilitario dentro de lo poético ("cierto que, en poesía religiosa sobre todo, será más poético excitar afectos que producir imágenes, (...) y esto será tanto más factible cuanto exciten afectos"[11]) y que muestra un decantarse por lo formal en el contenido religioso en lo poético, es el que le sirve al antologador para desechar tajantemente, un tipo de poesía religiosa "tierna y pía, de triviales sentimientos, donde nada se destaca del original, nada rompe la línea de lo ordinario ni bullen emociones sinceras ni palpitan imágenes y expresiones renovadoras ni se usan formas novedosas manejadas con destreza; esa poesía no será considerada. Y las razones están suficientemente aclaradas."[12]

Muy similar, aunque menos elaborado, es el criterio de Roque Raúl Aragón siete años después. El compilador argentino define la poesía religiosa como "aquella que revela unarealidad que se conoce por revelación superior. O dicho de atrás para adelante: las realidades inaccesibles

[10] Op. cit. pág.12

[11] Op. cit. pág. 13

[12] Op. cit. pág. 15

a las potencias del alma humana se constituyen en la materia de la poesía religiosa"[13]. Un criterio, como vemos, más teológico.

De ahí pasa, como G. Salas, a descartar "dos especies de poesías que erróneamente suelen ser consideradas como religiosas: una es aquella cuyo tema es religioso pero en la que este tema actúa como ficción retórica: la otra es la que trata un tema cualquiera con religiosidad"[14]. Además, establece otras distinciones: "poesía mística será aquella en que el acto creador del poeta esté sobreelevado por un conocimiento directo y sobrenatural de Dios (...), poesía devota será la que subalterne su presencia cognoscitiva a un acto cultual (...). Si llamáramos sacra a la poesía más o menos aplicable a los actos litúrgicos podríamos ubicar en un extremo a la poesía devota, caracterizada por llevar el acento en la intención impetratoria o didáctica, y en el otro, en los grados excelsos, a la poesía latréutica, la de los himnos. Menéndez y Pelayo habla también de poesía teológica, que sería la de los autos sacramentales, hechos con alegorías que declaran los misterios de la fe"[15].

Por último, Aragón une a su concepto de poesía religiosa el de poesía, sosteniendo por qué la suya es verdadera poesía, aunque no indica qué es poesía para él (y aunque, al descartar la mística y la sacra, deje a entender que aquéllas carecen de verdadera poesía): "la poesía religiosa de que aquí se trata es mera poesía, sólo poesía, con la nota diferencial de referirse a una realidad religiosa en sentido estricto. No proviene de una inspiración sobrehumana, como la mística, ni se dirige a una aplicación piadosa, como la sacra"[16]

[13] Op. Cit. pág. 8-9

[14] Op. Cit. pág. 9

[15] Op. cit. pág 9-10

[16] Op. cit. pág. 10

Pasemos a continuación a estudiar lo más reciente en las antologías de poesías religiosa que se podrían calificar como monotópicas. Nos referimos a la Antología de poesía chilena. El prólogo de Miguel Arteche "las mil y una hojas celestiales de la poesía chilena", contiene interesantes aportaciones sobre lo que venimos estudiando.

Como a todo antólogo, a Miguel Arteche también se le planteó el problema de seleccionar y de regirse por un criterio que delimitase lo religioso, pero optó por un camino diverso del de G. Salas y Aragón, dando un giro al planteamiento del tema (aunque en la práctica, el resultado es el mismo, ya que todos los antologadores incluyen poemas de poetas no esencialmente religiosos). En primer lugar, quiere romper con una serie de "tabúes": que no existen poetas de inspiración religiosa, y que se ha de suprimir la confusión entre religioso y místico, y entre poeta y poema; además, señala la inclusión de textos indígenas que hasta la fecha nunca se consideraban dentro de las antologías precedentes.

Y es precisamente la distinción entre poeta y poema religioso el eje de su argumentación: "no es lo mismo, pues, poeta religioso que poema religioso. Poeta religioso es aquel cuyo centro lo constituye esa relación constante y directa con la Divinidad, y en un sentido más estricto, con la tradición cristiana. Poema religioso es aquel que puede nacer de un poeta que no siempre, o muy pocas veces, ha experimentado 'sentimientos' religiosos. Si no nos hubiéramos planteado las cosas así, habríamos reunido poemas religiosos de poetas religiosos, o montado una antología de poetas cristianos o poesía cristiana. No es el caso. Aquí, desde el s. XVI al XX reunimos textos religiosos compuestos por poetas cristianos, agnósticos, ateos (!), blasfemos, indiferentes"[17]. Con este criterio se justifica la inclusión de poemas religiosos, que no tienen por qué ser cristianos, de autores cuyo eje poético no sea precisamente la religiosidad. El campo se amplía.

Por otra parte, como ya señalamos, nosotros compartimos la esencia de lo religioso como esa relación con la divinidad y, además, hacemos nuestra esa restricción de la 'tradición cristiana' a la hora de acotar, aunque ya desde aquí conviene matizar que la denominación cristiana la

[17] Op. cit. pág. 28. Por eso nosotros hemos hablado de sujeto poemático, el cual en la mayoría de las ocasiones se identifica con el yo personal religioso del poeta, aunque en otros casos sea más complejo, como veremos con Parra en Consejos y prédicas del Cristo de Elqui.

empleamos referida al objeto de la relación (si ésta la vemos desde el punto de vista hombre-Dios): el Dios es un Dios inequívocamente cristiano-católico, aunque esto plantee problemas de no fácil solución, al tener que explorar sobre la ortodoxia o heterodoxia de los poemas o incluso de los poetas.

Con respecto a la relación del poeta -extensible a poema- con Dios, Arteche matiza: "los planos surgen desde el puente que es la relación del hombre con la Divinidad. Sobre este puente pueden estar aquellos que desean: 1) unirse a Ella; 2) rechazarla; 3) asegurar que es imposible llegar a conocerla; 4) afirmar que 'ha muerto'; 5) insistir en que nunca existió; 6) mostrarse indiferente ante Ella; 7) reemplazarla por lo que sea. Pero el hombre, en este caso, no puede vivir sin el sentimiento de lo sagrado, aunque crea que puede vivir sin él; tarde o temprano reemplaza a la Divinidad por cualquier cosa; a veces por la poesía, y con ella se intenta sustituir 'lo religioso'"[18].

Aunque en las palabras de Arteche no estén todos los tipos de relaciones con la Divinidad, esta ejemplificación es un punto de partida para una clasificación de lo poético religioso que nosotros completaremos.

Resumiendo un poco, lo más importante para nuestra tesis de las palabras de Arteche es que compartimos la misma creencia en que la relación con la Divinidad es el eje de lo religioso, y también la definición de poeta religioso como "aquel cuyo centro lo constituye esa relación constante y directa con la Divinidad, y en un sentido más estricto, con la tradición cristiana", sin especificar en concreto qué tipo de relación sea. En este sentido todos nuestros poetas son religiosos[19], lo que quedará explicitado expresamente a la hora de estudiar cada uno de los representantes de nuestras vías, elemento que, por otra parte, delimita a la hora de decidir los autores que caen bajo nuestra mirada.

[18] Op. cit. pág. 29

[19] Aunque no exclusivamente. Es el caso de Parra, Debravo, Vallejo y G. Mistral, en los que el aspecto religioso es importante, junto con otros rasgos que conformarán su peculiaridad poética.

Otro aspecto importante que hay que señalar en el prólogo de esta Antología de la poesía religiosa chilena es la queja, compartida con Salas, referente a que las anteriores antologías religiosas se centraban, casi en su totalidad, en poesía piadosa, más que en poesía religiosa: "la poesía religiosa, ¿no estaba acotada sólo dentro de aquello que solíamos llamar 'piadoso'? (...) Había claro está otros poetas (que la Mistral); pero siempre, y curiosamente, no fueron sus poemas de esa línea los que aparecieron en nuestras antologías"[20]. Retomaremos en un futuro esta distinción.

* * * * *

Una vez repasadas las tres antologías hispanoamericanas, pasaremos revista a esas cuatro antologías en las que compartían página escritores religiosos hispanoamericanos. Procederemos por orden cronológico.

Emilio del Río, en la introducción de la Antología de la poesía católica del s.XX, no hace ningún estudio 'serio' del término aplicado, ya que "el valor apologético es innegable" (el título por sí mismo es lo suficientemente elocuente). Entre sus páginas encontramos, en lo que a autores hispanoamericanos se refiere, a Francisco Luis Bernárdez (Argentina); Bernardo Casanueva Mazo, Alfonso Junco (Méjico); Luis Felipe Contardo (Chile); Pablo Antonio Cuadra, Angel Martínez Baigorri (Nicaragua); Ernesto Pinto (Uruguay); José María Romaña (Perú) y Carlos Suárez Veintimilla (Ecuador); diciendo que "tendrían que haber estado: E. Cardenal, Martínez Ribas, Azarías H. Pallais entre otros". Vista la nómina, no queda claro el término católico (Cardenal p. ej. en esa fecha no creemos que fuera considerado exactamente un poeta 'católico'), salvo una pequeña referencia aplicada a poeta: "este problema humano y, a la vez, misterio sobrenatural, que designamos con el binomio de poeta católico".

[20] Op. cit. pág. 33

Lo que sí parece claro, aparte del tema "el poeta católico y su misterio", es la insistencia en que la poesía antologada es de calidad, y que pese al título, no es un lirismo tipificado y usado: "esta antología no es una colección de 'poesías religiosas' fáciles, sino un desfile de esos héroes de la Palabra de Dios, (...) Es preciso decir que la poesía católica no se identifica con una lírica fácil de 'temas religiosos'; que ser poeta católico no supone, en ningún sentido, desertar de la gran obra humana que es el sentir, evocar, nutrir y agrandar la creación artística y mental; que no le es lícito sustituirla por un subterfugio fácil de lirismo ya tipificado, usado, que no se hace bueno por el mero hecho de que se emplee en él el nombre de Dios en cada verso". Como vemos, el problema de la calidad es un lugar común.

Y llegamos a una antología importante, la del autor de la Antología de la poesía social española contemporánea, Leopoldo de Luis que, aunque sólo recoja a una poeta hispanoamericana, Concha Zardoya, tiene relevancia especial en el tema que nos ocupa. Su Poesía española contemporánea, antología que él circunscribe a los años 1939-64, tiene un prólogo muy interesante, además de recoger las opiniones de los antologados sobre la propia poesía religiosa, hecho sin precedentes y que, desafortunadamente, no se ha repetido con posterioridad[21].

En el mencionado prólogo, aparte de llamar la atención sobre los equívocos en la consideración etimológica de religare[22], y tras hablar de distintos aspectos de la poesía religiosa (que se manifiestan en calificativos como ascética, mística, franciscana, filosófica, piadosa y hagiográfica), establece la siguiente conclusión: "A mi juicio, hay dos clases, en líneas generales,

[21] La Antología de la poesía religiosa chilena sólo recoge dentro de las "citas" con que se encabeza el estudio tres de ellas que hacen referencia a la poesía religiosa. Fuera de las antologías, Pedrosa sí recogerá opiniones de los poetas puertorriqueños.

[22] "Ha sido fácil relacionar la poesía y el sentimiento religioso en la presunta raíz etimológica de religare=atar, como si la religión uniera al hombre con la Divinidad o con sus orígenes. Se ha montado toda una filosofía de la religación. Sin entrar en su fondo teológico, parece más cierto (y sigo aquí el diccionario etimológico de Corominas) que la palabra religión procede del latín religio,-onis, que no es sino escrúpulo, delicadeza, y de ahí religiosidad" Op. Cit. pág. 9

de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas. La poesía contemporánea española sobre la que se compone esta antología, ha respondido mucho más a lo primero, con lo que su importancia y calidad resultan relevantes. La antología contempla todas las manifestaciones, pero atiende, como es de rigor, ante todo, a la calidad. La poesía, antes que religiosa, como antes que amorosa o antes de social, tiene que ser poesía. De lo contrario, la antología huelga"[23].

Como se ve, de nuevo nos encontramos ante la reivindicación de la calidad, por los motivos ya comunes a los de otras antologías[24]. Y curiosamente, Leopoldo de Luis quiere desmarcarse de las anteriores antologías, basándose en su criterio global anterior, el cual da carta de ciudadanía a la poesía religiosa que "también es duda, agonía; incluso negación. Y, desde luego, deseo de esperanza y ansia de justicia"[25]. Por ello puede decir, respecto a su antología, que "es la primera contemporánea, actual", "y me atrevo a pensar que también es la primera dentro del amplio sentido que al tema he dado. Casi todos los florilegios que existen se limitan a las épocas clásicas o a la poesía mística. Tres más generales recuerdo, los tres de notoria importancia por los autores a quienes se deben: uno de Ángel Valbuena Prat; otro del poeta chileno Roque Esteban Scarpa (Voz celestial de España, ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1944) y Suma poética de Miguel Herrero y José María Pemán, BAC, 1950"[26]. En lo que respecta a Ernestina de

[23] Op. cit. pág. 15

[24] La abundancia de poesía piadosa. Nos da razones ya conocidas, pero que sintetiza muy bien. Es especialmente llamativa la referencia a los autores de dicha poesía: "Nos queda, por último, un aspecto de la poesía religiosa, antes aludido, que es el inspirado en temas piadosos y de advocación hagiográfica. Su presencia ha proliferado, en detrimento de su entidad poética, en la poesía del s. XIX e incluso en la de nuestros días, singularmente entre los poetas de ropa talar. No cabe duda que es la parte más caediza de la poesía religiosa, la que antes puede perder vigencia". Op. cit. pág. 13.

[25] Op. cit. pág. 60

[26] De ésta se ocupa un tanto, para descalificarla, al igual que la anteriormente estudiada por nosotros de Emilio del Río en la que se intuía el tema: "trescientos diez autores aparecen, algunos modernos. Ya el enunciado de los ciclos revela la intención seleccionadora (bíblico, evangélico, eucarístico, virgíneo, hagiográfico y ascético-místico), la cual queda expresado también en el prólogo. Se pretende recoger exclusivamente "poesía sacra". No la "emoción religiosa", la "vibración" o el "clima", sino una temática y un sentido dogmáticos. Igual ocurre con la antología de poesía exclusivamente católica, en el s. XX, del P. Emilio de Río". Op. cit. pág. 60. También hace referencia a esta antología G. Salas: "agavilla con asombroso acopio la lírica española patentizando su honda religiosidad y exuberancia, aunque algunas de los poemas cuiden

Champourcin, eminente poeta religiosa[27], en el prólogo a su antología Dios en la poesía actual nos muestra su concepción de lo religioso, dando una nueva perspectiva al explicarnos el motivo de su título: "para mí la poesía es poesía o no es nada. Y entonces sobran las etiquetas de "social", "amorosa", "religiosa", "femenina", etc.; creo que en toda poesía que lo es, o sea en toda poesía auténtica, está Dios. Tiene que estar Dios, y en ella nos lo encontramos con frecuencia, aunque no se lo hombre. Por eso el título de Dios en la poesía actual me ha parecido mucho más expresivo. Abarca lo mismo la presencia del ser divino en la poesía que su ausencia, la cual es en muchos caso otro modo de estar Dios, aunque se nos antoje negativo".

Con este sencillo criterio[28] Ernestina se olvida de disquisiciones teóricas, sobre qué sea la poesía religiosa, a la vez que justifica la inclusión de esos "poemas que me parecen más sintomáticos de la inquietud espiritual siempre latente en nuestra poesía y especialmente agudizada en este final de siglo" según su entendimiento de que sean verdadera poesía. Para ella lo importante es el sentimiento religioso que inspira los versos: "el valor estético de estos versos puede discutirse, pero no el sentimiento que los inspira. Cada uno con su propia expresión de la divinidad y su modo peculiarísimo de creer, dudar, suplicar y también imprecar".

Y llegamos a la "antología breve de poesía religiosa actual", Mil años después, que tiene una introducción de Fray Valentín de la Cruz, en la que de nuevo encontramos lugares comunes.

---

poco de la calidad estética" Op. cit. pág.18.

[27] Cfr. nuestro estudio, aún inédito, sobre "Dios en la poesía de Ernestina de Champourcín".

[28] Deudor de Dámaso Alonso en Poetas españoles contemporáneos, en que dice que toda poesía verdadera es por su misma índole religiosa.

Por una parte, la influencia del magisterio damasiano, a quien cita el autor para considerar que "toda poesía es religiosa" y para recordar que el primer texto en castellano fue religioso; y por otra, la inclusión de poetas que no vertebran su producción poética en lo religioso, ya que se entiende la poesía religiosa "no como jaculatoria puesta en verso ni narración piadosa poetizada", sino como "sentimiento personal profundo de admiración o angustia ante lo transcendente". Como vemos, el mismo sentimiento religioso de Ernestina.

Los autores antologados hispanoamericanos ocupan la IV parte de la antología bajo el título "la voz de América", encabezada por los versos de Darío: "De la América ingenua que aún tiene sangre indígena/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español". Los autores antologados, con una sola poesía[29], son: Pablo Neruda, Santos Chocano, Mistral, Lugones, V. Huidobro, Vallejo, Juana de Ibarbourou, A. Reyes, O. Paz, Borges y Miguel Ángel Asturias.

Y ya por último, cerrando este apartado, haremos algún comentario de las dos antologías que, con otros adjetivos que especifican mucho más lo religioso confesional, nos quedan.

De la Poesía nueva de jesuitas señalamos escuetamente, por una parte, el prólogo cansino de Pemán y, por otra, la inclusión de un poeta mexicano, Ramón Cué, con una composición "patena", muy sencilla y piadosa, muestra del conjunto de poesías piadosas que aparecen en la antología.

Más interesante es la Poesía sacerdotal contemporánea, no tanto por su contenido, sino por el adjetivo utilizado, y que nos recuerda una nota anterior de Emilio del Río cuando se refería, de una forma un tanto peyorativa, a que había un exceso de poesía piadosa debida a autores con "ropa talar". Si ello es cierto, a grandes rasgos, esta antología nos ofrece una pequeña contrapartida, ya que algunos de sus poemas demuestran, como es obvio, que la condición talar no lleva aparejada el adjetivo "mala" a ‘calidad poética’.

Como dice R. Velasco en la introducción, es la poesía "de unos hombres que un día se encontraron frente a frente con Dios, y acaso su labor poética sea sólo en recuento de esa fecha

[29] A nuestro modo de ver, no son poesías religiosas las de Neruda, A. Reyes, O. Paz y Borges

gloriosa". Incluso nos encontramos que, pese a ser una antología tan delimitada, los criterios de poesía religiosa son amplios, incluso sorprendentes, ya que el término de la relación hombre-Dios puede ser el mismo hombre: "hablar de poesía religiosa no es hablar de una poesía especial, sino de toda poesía en que el hombre busca; pero busca con la suficiente inquietud para, de alguna manera, llegar al fondo de sí mismo".

El adjetivo 'sacerdotal', aunque no lo juzguemos operativo, incluso por las mismas razones que da Velasco, ya que juzga a las personas -condición a priori del poeta- y no a la producción poética, es una llamada de atención sobre la importancia que existe entre la vida y la obra poética, como se comprueba en las vidas de algunos de nuestros poetas representativos de las vías poéticas (Langlois, Cardenal, Peñalosa o Casaldáliga, todos sacerdotes-poetas o poetas-sacerdotes).

Además, esta antología cuenta entre sus páginas con dos sacerdotes que, nacidos en España, han desarrollado su labor poética en latinoamérica: Guillermo de la Cruz Coronado, en Panamá, y Pedro María Casaldáliga, en Brasil. El segundo, bien conocido por ser obispo y uno de los representantes de la teología de la liberación en el cono sur del continente Americano, y una de nuestras voces objeto de estudio.

b. Según los poetas antologados y estudiados por los investigadores.

Como ya señalamos arriba, sólo contamos con la opinión de los antologados de la antología de Leopoldo de Luis, tres citas recogidas en la introducción de la Antología de poesía religiosa chilena[30], y la opinión de seis poetas del estudio de Pedrosa. Comenzaremos por las tres citas, las de G. Mistral, de Rokha e Ibáñez Langlois.

El hilo común que pensamos pretendieron mostrar Arteche y Cánovas con dichas citas no es la definición de poesía religiosa, sino de religiosidad. Y dentro de ésta una amplitud que antes quedó señalada. Diversidad en una común unidad.

[30] "las citas del siglo XX son testimonios directos de poetas sobre la creación", Op. cit. pág. 37

Gabriela Mistral tiene un concepto de religiosidad bastante personal que ya estudiaremos, debido en parte a la influencia de las doctrinas teosóficas sobre su sustrato cristiano, y que ella misma define, a semejanza platónica, como un "recuerdo constante de la presencia del alma" que transforma la peculiar naturaleza mistraliana: "Quiero repetir la definición que di sobre la religiosidad. Dije que era `el recuerdo constante de la presencia del alma'. Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio, y saben que la rosa es algo más que una rosa, y la montaña algo más que una montaña; ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes del verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en las yemas de Dios"[31]

Ibáñez Langlois, con sus palabras, nos señala la unidad dentro de la diversidad -y a veces oposición- de la religiosidad: "Pero entre las muchas maneras de no creer, hay algunas que merecen llamarse 'religiosas', porque plantean el dilema de una forma tan abrupta, tan descalificadora de los sucedáneos de la fe o de las consolaciones agnósticas, que no permiten hacerse ninguna ilusión sobre posibles sentidos a-religiosos de la vida. Sólo los creyentes y este tipo especial de no creyentes 'religiosos' aceptan el desafío en sus términos absolutos, místicos: o el sentido de la vida es Dios, o la vida no tiene ningún sentido..."[32]

Por fin, de Rokha, manifiesta una confirmación de las palabras de Langlois, ya que la concepción de Dios que se desprende de sus palabras en una auténtica suplantación humana de la Divinidad, una especie de giro copernicano, que no deja de ser religiosa, y que también es típica de un sector de poetas religiosos que estudiaremos: "Lo fabricó (a Dios) el hombre, lo fabricó a su imagen y semejanza, y es una gran congoja y un hombre inmenso, un hombre inmenso, continuación de todos los hombres, todos los hombres, los hombres más hombres, continuación

[31] Op. cit. pág. 296 (de Gabriela Mistral, Prosa religiosa, p.27)

[32] Op. cit. pág. 296 de Ibáñez Langlois,(de Poesía chilena e hispanoamericana, pp. 274-5)

de todos los hombres hacia lo infinito, un sueño, todo un sueño o un Triángulo que se diluye en las estrellas claras"[33].

Pero son la antología de Leopoldo de Luis y los testimonios recogidos por Pedrosa los que nos dan mayor luz sobre lo que piensan los poetas religiosos de su propio quehacer, y que nos muestran lo diferente que se puede concebir lo religioso en poesía. Comenzaremos por la única aparición hispanoamericana[34] en la antología de L. de Luis, para pasar luego a los restantes poetas, a los cuales iremos agrupando por afinidad en sus respuestas.

Concha Zardoya se siente un tanto sorprendida al ser incluida en la antología (lo que demuestra que una cosa es la intencionalidad artística y otra el resultado poético), y su respuesta es la duda: "nunca me he propuesto escribir poesía religiosa, aunque la palabra Dios -con mayúscula y con minúscula- aparezca alguna vez en mis poemas. Mi relación con Él -¿mayúscula? ¿minúscula?- no es confesional ni a través de la plegaria. Más bien se relaciona con un largo proceso de autodisciplina estoica, de teología existencial, de axiología interior. Si al Amor y a la Justicia se les llama Dios, entonces creo en Dios", (...) "Si al contemplar y al sentir con fervor la Naturaleza y los objetos se le llama misticismo, entonces mis poemas líricos son místicos (...) ¿Misticismo poético? ¿Misticismo profano? ¿Panteísmo? ¿Teísmo? ¿Deísmo? ¿Fusión de las entidades? ¿Empatía cósmica? No lo sé"[35].

[33] Op. cit. pág. 297, de Rokha (no viene referencia). Conviene aquí señalar que los autores como de Rokha o Parra se incluyen dentro de la acotación religiosa cristiana, ya que toman, para afirmar lo suyo, esta religión como base desconstructiva para plantear o edificar su "religión" o credo peculiar. Por ello seguiremos con la acotación ya mantenida de poesía religiosa=poesía cristiana

[34] Hispanoamericana de nacimiento, aunque su obra poética se realizase en España y en EEUU. De nuevo este tema será tratado cuando analicemos el adjetivo hispanoamericana.

[35] Op. cit. pág. 115 y pág. 118.

Similar al de Concha Zardoya es el pensamiento del puertorriqueño M. Joglar Cacho[36], quien confiesa que nunca se planteó el tema, y se remite a un crítico que estudió su Soliloquio de Lázaro, para que conteste a la pregunta.

Frente a esta duda, aparecen aquellos autores que, como Dámaso Alonso, piensan que toda la poesía es religiosa. Así Vicente Gaos, Rafael Montesinos y Félix Franco Oppenheimer. El primero dice: "¿Qué es poesía religiosa? En el fondo, toda. Porque, en el fondo, el hombre es un animal religioso, y la poesía es el máximo acto de transcendencia y de universalidad realizable por medio de la palabra" (...),"por supuesto, no hay que confundir "poesía religiosa" con "poesía católica -ortodoxa o heterodoxa- ni con poesía predicativa de ningún credo expreso. Para que la poesía sea religiosa no es necesario que hable de Dios. Hable de lo que quiera, de Dios está hablando, sin mencionarlo, o, a veces, mencionándolo para negarlo (...) la temática es lo que menos cuenta (...); el término poesía religiosa es mucho más amplio, coincide, en rigor, con el de poesía (...) y la poesía es tanto más cuanto mayor es su carga de religiosidad"[37].

Parecidas son las palabras Montesinos: "Toda poesía por el solo hecho de serlo, es religiosa. Explicar esto es muy difícil: tan difícil como definir la misma poesía. Todo poeta amoroso cree en Dios. Y también el poeta social, 'que ni Dios aguanta tanta injusticia'"[38]. El puertorriqueño Oppenhaimer, por su parte cree que toda poesía auténtica es religiosa, haciendo suyas unas palabras de George Santallana que identifica la esencia de la poesía y de la religión[39].

Por fin, otro poeta que podría encuadrarse dentro de este grupo es Francisco Garfias, quien se adhiere a lo que dice Dámaso Alonso, pero al hacer un análisis de la poesía actual, muestra su predilección hacia lo social

[36]Ciriaco Pedrosa, op. cit. pág. 249

[37] Op. cit. págs. 197-198.

[38]Op. cit. pág. 233

[39]En Ciriaco Pedrosa, op. cit. pág. 245

Y entre unos y otros nos encontramos con los poetas de amplio criterio, que piensan que la poesía religiosa tiene muy grandes matices, aunque ellos mismos se decanten por alguno. Podemos también hacer pequeños grupos.

El mencionado Francisco Garfias, Blas de Otero y José Luis Martín Descalzo se decantan hacia lo social en lo religioso, aunque desde diferentes perspectivas.

Garfias explica el porqué de esa socialización en lo religioso: "la poesía religiosa es, actualmente, más cristológica que dogmática. Sobre todo desde Unamuno hacia acá. Cristo y su doctrina son temas más frecuentes que el de Dios Padre Creador. Hasta cuando se habla de Dios, en bloque, se piensa más en la persona de Cristo que en el concepto abarcador del Dios del Génesis. El sentimiento religioso queda, así, más cerca de la preocupación avasalladora de las últimas generaciones poéticas: la justicia social que es, en definitiva, el reino de Dios"[40].

Blas de Otero, tras señalar que en su poesía se dan tanto poemas dentro de la religión o fuera o "contra ella", especifica que "a partir de Pido la paz y la palabra, trato los problemas del hombre "de tejas abajo", en su contexto histórico y con un fuerte aliento de solidaridad. Esto es religión, en su sentido más noble. Y si religión es amor, un poema vivamente sentido sobre, pongamos como caso, la lucha del pueblo vietnamita, podríamos decir que está embargado de religión: de amor. Con la otra cara también, claro. Pero no con la otra mejilla"[41]

Pero es quizá José Luis Martín Descalzo, insigne sacerdote-poeta religioso, fallecido recientemente, quién más radicalmente muestra este lado social-religioso desde un punto de vista teórico. Señala que lo más importante para delimitar el calificativo religioso es el cómo, no el qué, partiendo de una distinción que nos recuerda aquella de Arteche entre poema y poeta religioso: "no creo que existan poetas religiosos, sino hombres religiosos que no dejan de serlo

[40] Op. cit. pág. 256

[41] Op. cit. pág. 143. Quería también hacer mención aquí a Ernesto Cardenal, otro de los representantes de una de nuestras vías poéticas, que participa, también con Descalzo de ideas afines.

cuando hacen poesía. (...) Con todo esto creo que ya está dicho que la poesía religiosa no se diferencia de la profana en el "qué", sino en el "cómo". Un poema a la Asunción de María puede ser radicalmente profano".

También establece una serie de 'peligros' de la poesía religiosa: "la sentimentalización (que degradaría el acto religioso, serio por su propia naturaleza); el conceptualismo retórico (que llevaría esa seriedad a sequedad); el apologetismo (que convertiría a la poesía en predicación bienenintencionada pero poéticamente nula). Y aún debería huir de otro peligro si además de religiosa, quiere una poesía ser cristiana y católica, un peligro en el que -paradógicamente- vienen a caer el 80% de los católicos que escriben poesía. Me refiero al individualismo. La religión evidentemente gira en torno a las relaciones del hombre con Dios. Pero si Cristo trajo algo, fue la comunidad -Iglesia- en que han de unirse esas relaciones (...)¿cómo se explica, entonces, que la casi totalidad de nuestra poesía religiosa esté escrita en singular, que consista en efluvios personales de un alma que, al acercarse a Dios, parece alejarse de todo compromiso con el hombre y el mundo? (...)¿Quiere esto decir que toda poesía cristiana ha de ser inevitablemente social? No. Hay una religiosidad individual que no debe ser despreciada, a no ser que sirva de venda para tapar el resto de religiosidad en la que los hombres juntos buscan un camino y su enlace con Dios. Recordemos que la gran poesía religiosa -bíblica y litúrgica- son casi siempre plurales y comunitarias. Dios libre a todos los poetas de la doble ceguera de creer que un poema es un buen poema por el simple hecho de que hable de Dios. Y de la de pensar que cuando un poema habla de Dios, habla sin más, del Dios verdadero, Padre de todos los hombres"[42]

Si hemos dejado hablar tanto a Martín Descalzo es porque es un buen ejemplo de la reacción que produce en algunos poetas tanto el empalagamiento de un cierto tipo de poesía religiosa, como el influjo de la poesía social fruto de un determinado momento histórico. Los calificativos que aplica a cierta poesía religiosa son muy representativos de una buena parte de la poesía religiosa cristiana y católica que abundó en la primera mitad de siglo: la sentimetaloide, la retórica y la apologética. Presta atención Martín Descalzo al cómo en lo poético religioso

[42] Op. cit. pág. 484.

cayendo en una contradicción cuando lo que hace principalmente es reivindicar el qué -contenido- social en la poesía religiosa cristiana.

Dentro del grupo de amplio criterio en la consideración de la poesía religiosa que estamos tratando, Manuel Pinillos se muestra mucho menos radical que el grupo anterior, y podría inscribirse, junto con Bousoño, José Luis Tejada y Matos Paoli entre aquellos que priman más el qué que el cómo a la hora de definir a la poesía religiosa. Como rasgo común presentan una gran amplitud en ese qué.

Para Pinillos abarca un amplio terreno, aunque la más genuina es la que alcanza a ser oración (nuevo concepto en lo religioso poético): "para mí es poesía religiosa toda aquella que aún sin nombrar demasiado -o hasta sin nombrarlo- a Dios, a la esencia de lo divino, muestra un lado de esa cara divina que tiene todo lo que existe"; "Y ver a Dios puede ser hasta un absoluto no verlo pero anhelarlo de algún modo, aunque sea blasfemando accidentalmente de El. A mi parecer la blasfemia apasionada puede ser expresión religiosa, bastante más religiosa que la del que por costumbre o indiferencia runrunea unos rezos aprendidos"[43]. "Para mí, la poesía religiosa abarca un amplio terreno. Además de la imprecatoria y la de ruego, antes consideradas, puede ser sencillamente en alabanza a un nuevo día que adviene, un momento de fusión con la tierra y su contenido: seres, cosas, sufrimiento y alegrías que afluyen de lo creado y en torno a lo creado"; "La poesía religiosa debe ser, sobre todo, escrita para su objeto fundamental, para Aquel que habita en la inmensidad, tan asequible como escurridizo"; "Y una de las muchas que puede ser la poesía, y la más genuina de todas ellas, es oración"[44].

[43] Así p. ej. algunos de los poemas "blasfemos" de Vallejo en los Heraldos negros o el poema "árbol muerto" de G. Mistral. No obstante hay que hacer un comentario a las palabras de Pinillos. Lo que nos hace admirar un poema de fondo real o aparente blasfemo -al igual que piadoso- no es sólo el contenido, sino el resultado total del verterse poético: el poema. No podemos juzgar las intenciones del poeta, sino el resultado. Por eso nos parecen sin fuerza las diatribas contra las intencionalidades de una poesía, tanto aparezcan o no en el texto.

[44] Op. cit. págs. 89-104.

Tejada, por su parte, traza dentro de la poesía religiosa una clara distinción entre la de contenido devoto o piadoso y la auténticamente religiosa, dando por supuesto que lo difenciador en el calificativo religioso es el tema: "dentro de la poesía de tema religioso yo distingo la que podría llamarse poesía devota, si no piadosa, circunstanciada a una anécdota plástica, advocacional o argumental, a una imagen de Cristo, a una leyenda, a un nombre de la Virgen, la distingo, repito, de la verdadera poesía religiosa, intimista, de hondas raíces ascéticas o místicas, en las que el hombre-poeta, habla con Dios desde su fe, o incluso se encara, desde la duda, con su ausencia. caben aquí todos los grados, desde la credulidad más sumisa hasta el más rebelde escepticismo, aunque si bien se mira, la rebelión y aun la blasfemia del agnóstico carecerían de sentido"[45].

Por lo que respecta a Carlos Bousoño, éste traza, contra lo esperado, una definición implícita de la poesía religiosa basada en la emoción trascendente que impregnan los versos, criterio casi inaplicable: "creo que toda mi poesía, aun aquella zona de ella más aparentemente lejos de la idea de Dios, se halla traspasada por la emoción de lo transcendente, y en consecuencia, de algún modo, esa poesía podría, sin impropiedad, ser calificada de 'religiosa'"[46].

Por fin, el puertorricense Francisco Matos Paoli, que ha cultivado con especial interés la poesía religiosa en poemarios como Criatura del rocío, Canto de la locura o Canto a la Divina Providencia, entiende por poesía religiosa "un esfuerzo indecible para hacerse acreedor al misterio de todas las cosas"[47], criterio muy genérico ("por eso la poesía religiosa es un anhelo de Absolutos") y poco operativo.

[45] De nuevo nos encontramos aquí el prejuicio de entender que determinados temas religiosos llevan aparejadas nula capacidad poética, hecho que, aunque cuente con bastantes ejemplos en que esto ocurre, es falso, no tan sólo desde un punto de vista conceptual, sino también práctico, como se podrá comprobar en la presente tesis con gran parte de la producción de J. A. Peñalosa.

[46] Op. cit. pág. 291

[47] Op. cit. pág. 244

Hasta aquí un pequeño panorama de lo que han dicho o comentado algunos de los poetas religiosos sobre su propia producción poética en las antologías señaladas.

c. Según los autores de las vías

Sólo hemos tenido respuesta epistolar al cuestionario que elaboramos para recoger datos de los principales poetas vivos de las vías de Joaquín Antonio Peñalosa. De Cardenal sabemos algo por sus versos, y de Langlois ya conocemos parte de su pensamiento en la cita de la Antología de poesía chilena[48].

Peñalosa señala en su carta del 2 de enero de 1995, que él mismo titula "esbozos sobre poesía religiosa":

-"la poesía religiosa es una vivencia, un testimonio, una experiencia de lo Absoluto, de lo Transcendente. Toda poesía religiosa es una plegaria y un acto de fe"

-"Sí me considero poeta religioso, no sólo porque he escrito poesía estrictamente religiosa; sino porque, además, toda mi poesía expresa en alguna forma los valores del Evangelio"

-"Toda poesía es difícil de realizar; la religiosa, dificilísima"

-"Puede haber poesía religiosa sin ser confesional, con tal que aspire, exprese, sueñe con el Absoluto o con los valores evangélicos que curiosamente son los mismos valores humanos (justicia, paz, amor, libertad, verdad, belleza)"

48 Además, el crítico chileno ha reflexionado –a partir del ensayo de Octavio Paz *Los hijos del limo*- sobre la condición de la poesía moderna como religión, que es otra forma interesante de ver el fenómeno de la poesía religiosa contemporánea, en un artículo del *Mercurio* 29-10-78 (recogido en Veinticinco años de crítica, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1992, págs. 189-191). Langlois cifra en la antipoesía el ejemplo de descomposición de esa poesía-religión.

-"El deber esencial de la poesía religiosa es con su propia realidad, su compromiso es ser bella, que sea verdaderamente poesía, rigurosa y bellamente escrita y no inferior a la otra"

-"Cualquier forma es apta para hacer poesía religiosa desde la "cuaderna vía" de Berceo hasta los vanguardismos y demás ismos de última hora"

-"Distingo varios tipos de poesía religiosa:

a)la devocional, oracional, poesía popular, letra para cantos sacros

b)la poesía teológica

c)la poesía propiamente religiosa

d)la poesía mística "a donde sólo pueden llegar las águilas de la contemplación", para decirlo con frase de Menéndez y Pelayo"

Creemos que sus palabras no necesitan comentarios, pues refleja un compendio de posturas comunes, ya analizadas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

d. Lo que entenderemos por poesía religiosa en este estudio.Una propuesta y una clasificación.

Si intentamos aunar las distintas perspectivas y apreciaciones de críticos, antologadores y poetas a la hora de definir la poesía religiosa, podemos encontrarnos con dos posturas, que atienden a la doble vertiente que encontramos en lo poético: la temática o de contenido y la formal, aunque como bien sabemos, ambas se den en la realidad concreta -poema- formando una sola unidad. Cambia la manera de acercarse a esa realidad. Según sea el punto de vista, así será la clasificación resultante.

Otro común denominador que suele unir a todos es el deseo de diferenciar la calidad dentro de la denominada poesía religiosa, sobre todo bajo la perspectiva formal, aunque los contenidos se difuminen en sentimientos o actitudes interiores existenciales (Salas, Gaos, Montesinos) ya que el punto de vista conceptual (que nos da clasificaciones como poesía bíblica,

evangélica, hagiográfica, etc[49]; o la ya mencionada de Peñalosa) parece ser lugar común para desprestigiar un tipo de poesía por casi todos denominada devota o piadosa, cuya razón ha sido ya explicitada en varias ocasiones.

Este hecho, aunque se aplique y responda a un gran número de poetas y su producción poético religiosa de este siglo XX (como hemos podido comprobar en nuestros años de investigación), no es válido para establecer un criterio de calidad ni a priori ni a posteriori, sino para establecer, con criterios pedagógicos, clasificaciones, periodos, etc. El problema de la calidad poética en poesía religiosa, social, o cualquiera que sea su adjetivo, es un problema bastante más profundo, aunque, como bien argumenta L. de Luis, para justificar su opinión, pueda ser la poesía religiosa que trate esos temas "la parte más caediza de la poesía religiosa, la que antes puede perder vigencia"[50].

Así pues, a pesar de detectar factores comunes, no encontramos demasiada coherencia metodológica a la hora de definir lo que sea la poesía religiosa -sobre todo por parte de los mismos autores- sino más bien una descripción del fenómeno.

Las palabras más serias, desde un punto de vista científico, son aquellas de Ciriaco Pedrosa, Leopoldo de Luis, y sobre todo Miguel Arteche, a la hora de indagar la esencia del hecho religioso en poesía, aunque con peros.

En Ciriaco Pedrosa echamos en falta la posibilidad de que exista una poesía religiosa que no conozca o reconozca la existencia del Ser sobrenatural, con lo que no tendríamos luego una clasificación que contemplase ese tipo de poesía, al no haber sentimientos religiosos ni credo.

Este problema se supera con la clasificación establecida en Leopoldo de Luis entre poesía religiosa de sentimiento interior existencial y poesía religiosa de asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas. Pero a esta clasificación de Leopoldo de Luis, amén de

[49] González Salas nos ofrece por ej., para la poesía religiosa mexicana la siguiente temática: la muerte, la soledad, el diálogo con Dios, Cristo, La Eucaristía, La Virgen, la hagiografía.

[50] Op. cit. pág. 13

no cubrir otro tipo de poesía como la conceptual teológica, le falta la consideración teórica sobre la esencia de lo religioso que defina mejor qué es eso del sentimiento interior existencial.

Esa consideración teórica la encontramos finalmente, y apropiada, en Miguel Arteche, quien la fija en la relación hombre-Divinidad. A partir de ahí, recordemos, nos muestra cómo puede ser esa relación: unirse a la Divinidad; rechazarla; no se puede conocer; se reitera que ha muerto; nunca existió; se es indiferente a Ella; se reemplaza por otra cosa. Pero Arteche no establece ni propone, a partir de ahí ninguna clasificación, aparte de que algunas de las clasificaciones posiblemente derivadas de esos criterios no sean operativas, por demasiado genéricas, como la de reemplazar a la Divinidad por otra cosa o la de indiferencia[51].

Se impone, por lo tanto, un estudio de la tipología de la relación hombre-Divinidad, plasmada poéticamente, para establecer una clasificación consistente de la poesía religiosa que atienda a unos criterios estables, dejando aparte el problema de la calidad o no de determinada poesía religiosa. Este trabajo es necesario también para poder establecer, a partir de una descripción del fenómeno poético-religioso, unas conclusiones firmes cuando lleguemos a ese capítulo en nuestro estudio. A eso van encaminadas las reflexiones que siguen.

En el fenómeno poético religioso que nos incumbe tres son los elementos a considerar: el hombre, el Dios cristiano-católico, y la relación que los une. Del estudio y la combinación de estos elementos nos saldrán los distintos tipos de clasificaciones de poesía religiosa, que, aunque sean artificiales y didácticos, pueden reflejar, en mayor o menor medida, la naturaleza de este hecho. Ni que decir tiene que las clasificaciones son prototipos resultantes, vistos desde una perspectiva teórica. Toca luego al crítico determinar en un poeta el tipo de poesía religiosa preponderante, o si son varias, o una que se aleje de lo que a continuación establezcamos.

Comenzaremos por Dios, normalmente el objeto de la relación poético religiosa. Hemos acotado en nuestra tesis este elemento. Es el Dios cristiano-católico. Este Dios cristiano, es un Dios Uno y Trino, que en un tiempo y lugar concreto se Encarnó, se hizo hombre en la persona

[51] A este criterio habría que añadirle un componente activo de intencionalidad en ese reemplazamiento o indiferencia para poder hacerlo operativo

de Jesucristo, el cual fundó una Iglesia (con sus múltiples escisiones) que ha llegado hasta nuestros días. Esto es común a todos los cristianos. Además, en el credo católico, mayoritario en Hispanoamérica, tenemos otros elementos destacados como son La Virgen (y sus dogmas), los santos (y la devoción por ellos), el primado de Pedro (el papado) y la secuenciación litúrgica (con sus tiempos de Adviento, Navidad, Pascua y Semana Santa).

Pues bien, hemos especificado estos aspectos porque una primera clasificación que debe hacerse, desde esta perspectiva del Objeto y desde su credo (desde la consideración de la voz poética) es sobre su ortodoxia o heterodoxia. Y ello sin connotaciones ni implicaciones morales, simplemente como descripción, cosa no difícil al contar actualmente con un credo católico recogido en un catecismo oficial, el Catecismo universal de la doctrina cristiana[52].

A este respecto es muy interesante observar que, tanto dentro de la ortodoxia como de la heterodoxia hay infinitos caminos.

En la heterodoxia, desde la crítica, no aceptación y apartamiento de algún aspecto del cristianismo (generalmente algún aspecto de la Iglesia), hasta la creación de un Dios paralelo al cristiano, o que toma algunos elementos de él (quizá mezclándolo con otras religiones, creencias, ritos, magias, etc.), pasando por una equiparación, transformación o suplantación de Jesucristo.

En la ortodoxia sucede algo parecido, y por eso hemos querido desgranar algunos aspectos del credo cristiano (y católico). De hecho, éste es muy amplio, y uno se puede fijar en múltiples aspectos y caminos, como pueda ser centrarse en los santos o en la figura de la Virgen, o en la realidad de la Iglesia, o en explorar la figura de Cristo (o un aspecto de ella). Todo ello muy unido, en nuestro caso, a los distintos pasos que ha ido dando la Iglesia en sus diferentes Concilios (especialmente en el Concilio Vaticano II) y en sus relaciones con el poder político de un determinado país. Así, a modo de ejemplo, en el aspecto temático, es fácil constatar que en la poesía religiosa ortodoxa hispanoamericana se ha pasado de una poesía en que abundaba lo

[52] Catecismo universal de la doctrina cristiana, Asociación de Editores del Catecismo, 1992. No juzgamos las intencionalidades sino las consecuencias (Las tomas de postura, aunque sean importantes, no suponen su reflejo en el poema)

piadoso, devoto y hagiográfico, a una poesía centrada más en lo social o lo existencial. Como se ve múltiples andaduras son posibles.

Aquí se impone también una reflexión sobre la poesía devota, piadosa (incluso también la hagiográfica o la mariana), ante la mencionada descalificación, grosso modo, de dicha poesía por parte de antologadores y poetas; y nosotros mismos somos testigo de la gran cantidad de ese tipo de poesía religiosa de baja calidad que abunda a principios de siglo y que parece inmune, salvo excepciones que en su momento señalaremos, a la renovación temático-formal que supusieron la irrupción de las vanguardias en los años veinte.

Tal hecho es el que lleva a prescindir de esa poesía, unos diciendo que no es tal por motivos formales y otros, por motivos más profundos, diciendo que esas poesías no nacen de un genuino o verdadero sentimiento religioso. A nosotros se nos planteó sobre todo el segundo problema, ya que el primero es de diferente índole: ¿hay poesía piadosa, devota, que no sea esencialmente religiosa?. La respuesta, pese a parecer fácil, no lo es, ya que en muchos de esos poemas aparenta faltar tanto el yo poético (el sujeto) como la relación, mostrándonos sólo una cara del Objeto de la relación entre el hombre y la Divinidad, esencia del hecho religioso.

Pues bien, tras reflexionar, y sin tener en cuenta el criterio de calidad (¿puede la calidad hacer perder la condición de poesía a una poesía, sucesión de versos con intencionalidad poética?) hay que decir que toda poesía devota, piadosa, hagiográfica o de la Virgen (que no hay que confundir con poesías en que aparezca un santo, o la Virgen, o la palabra Dios, etc.) es poesía religiosa en razón de su Objeto y de la relación implícita que se supone se establece con El, ya que la piedad y la devoción suponen un tipo de relación -de intención- del sujeto -que en la mayoría de los casos no aparece o se difumina en un colectivo que responde a una fe social- con el Dios cristiano. Eso no implica, como bien sabemos, que la poesía sea de calidad, y bien podemos clasificarla como poesía de referente devocional, piadoso-cristiana o católica. Por otra parte, hay que señalar que existen composiciones poéticas religiosas piadosas en que la relación es patente, y también el sujeto, y que poseen una gran calidad poética.

Por fin, y para terminar con este fenómeno de la heterodoxia o no, se puede juzgar, repito, no con afanes inquisitoriales, tanto a la producción poética (que puede oscilar de un extremo al otro) como al poeta, con lo que enlazamos con el estudio del sujeto, ya que, en algunas ocasiones, éste hace gala y bandera poética tanto de la ortodoxia como de la heterodoxia.

Estudiar pues, el Objeto de la relación religiosa (cómo es el Dios que aparece en la obra poética de X autor) es tarea imprescindible a la hora de abordar la poesía religiosa de un determinado poeta o de establecer conclusiones generales sobre movimientos o países.

En cuanto al sujeto poemático de la relación con la Divinidad (el hombre, el poeta, la voz poemática), pueden establecerse distintos tipos de actitudes poéticas (en nuestro caso frente a ese Dios cristiano), y que como dijimos hace un momento, pueden también clasificarse como ortodoxas o heterodoxas. Pero más que ese criterio, puede establecerse otro según sea la actitud del poeta de afirmación, de negación, o de duda o de escepticismo. La afirmación puede ser explícita o implícita (como en el caso que señalamos de la poesía piadosa o devota), y de muy diversa factura: alabanza, admiración, adoración, etc. (no pretendemos agotar el tema), como la negación, el escepticismo o la duda (de la última tendríamos un tipo de poesía religiosa de carácter existencial; de la primera y segunda podríamos seguir la clasificación de Arteche, concretada en poesía religiosa blasfema, poesía religiosa de negación -Dios ha muerto, Dios nunca existió-, poesía religiosa de suplantación, y poesía religiosa de indiferencia).

Por último, en cuanto a la relación establecida con la Divinidad podríamos establecer los siguientes tipos según consideremos la relación:

a) explícita o implícita (como dijimos de la poesía devota)

b) de conocimiento o de sentimiento, según predomine en la poesía religiosa el contenido conceptual o los sentimientos que produce esa relación. Así, por ejemplo, podríamos establecer según el conocimiento un tipo de poesía religiosa dogmática teológica -como la de Langlois-, franciscana o filosófica; o según el sentimiento, de nuevo poesía piadosa, o existencial -que también puede ser de conocimiento-.

c) directa o indirecta (que puede ser a través de otros: poesía religiosa social; a través de la naturaleza, etc.). Y dentro de esta clasificación, un tipo de poesía directa e inversa a la vez, que denominamos poesía mística, siguiendo una definición estricta de este término[53], ya que consideramos que Dios tiene parte importantísima como sujeto activo en esa relación.

Como puede observarse, a partir de las tres coordenadas, que han de aparecer en toda poesía religiosa, podemos establecer una clasificación de la poesía religiosa (aplicable a un autor o poemario). Como es inevitable, un tipo determinado de poesía religiosa participa de distintas consideraciones (y por tanto adjetivos) según se atienda a su sujeto, a la consideración del Objeto y/o al tipo de relación que se establece.

Nosotros, no obstante, no elaboraremos una taxomonía de todas las posibilidades de la poesía religiosa. Sólo haremos una clasificación, como muestra ejemplificadora de las consideraciones teóricas expuestas, de cada una de nuestras peculiares vías por ser ellas ejemplos concretos del hacerse poético religioso en la actualidad de la poesía hispanoamericana y ser objeto peculiar de estudio en la presente investigación. Además, pretendemos mostrar que cubren casi todas las posibilidades clasificatorias del fenómeno poético religioso, aparte de abarcar sus protagonistas distintos países en el arco temporal de la contemporaneidad.

Así pues, estableceremos una definición de las vías, para después ofrecer un cuadro en el que se clasificarán a los nueve autores de una manera global y no por obras, que sería lo ideal.

1.Vía teológica. Hemos denominado así a un tipo de poesía religiosa en que la relación que vertebra la poesía religiosa es de un tipo de conocimiento especial que llamamos teológico, que "trata de Dios, de sus atributos y perfecciones". Hay, por supuesto, distintas relaciones teológicas que darán lugar a los distintos tipos de poesía religiosa que mencionaremos: teología tradicional

[53] A este respecto de distinción en el término mística, unas palabras de José María Valverde en la antología de L. de Luis, que creemos acertadas: "en el uso habitual, la palabra "místico" no se toma únicamente en este estricto sentido de infusión de Dios al alma, sino también refiriéndose a un temple de elevada temperatura espiritual, proclive incluso, en su exaltada oblación, al trastueque entusiástico de los géneros de la realidad" Op. cit. pág. 372. En su momento volveremos sobre este tema.

clasicista, teología tradicional dogmática, teología de la liberación. En todas, no obstante, esta relación teológica condicionará el sujeto y el objeto, y también el hecho poético, que se decantará hacia el contenido, condicionando a su vez la forma. El sujeto, en todos los casos, afirma la presencia del objeto desde una fe católica (caso de la teología tradicional) o una interpretación o modificación de la misma (caso de la teología de la liberación), lo que implica también un voluntarismo o intencionalidad que también se manifiesta en el quehacer literario, sobre todo formalmente. En cuanto al objeto, éste abarca tanto a Dios como a los diversos aspectos del credo, la figura de Cristo, la Iglesia, la liturgia, el ministerio sacerdotal, etc.; un objeto que se encuentra marcado por el tipo de relación, lo que también nos dará muestra de su ortodoxia o no.

Esta vía teológica constata una clara división en dos grandes ramas, fruto del reflejo de un hecho religioso de enorme repercusión en el seno de la Iglesia Católica universal e hispanoaméricana en particular a partir de los años 60, y que no podía dejar inmune el campo poético-religioso: la aparición, crecimiento, desarrollo y transformaciones de la mencionada teología de la liberación, que supone una reinterpretación del credo cristiano. Así, por una parte tendremos esta vía teológica novedosa y, por otra parte, la constatación de la teología clasicista, que a su vez tendrá diferentes cauces, uno de los cuales supone la consolidación y renovación de una parte teológica dogmática, en claro enfrentamiento con la anterior.

2.Vía franciscana. Supone también un tipo de relación de conocimiento especial, esta vez franciscano. No obstante, también en esa relación, explícita e implícita a la vez, juega un papel importante la relación de sentimiento "piadoso" hacia el mundo de la creación, lo que se manifiesta en el contenido y la forma poética. Hemos elegido el calificativo franciscano por ser el elemento definitorio del tipo de concepción de conocimiento, y por su cariz de intencionalidad voluntaria en su relación explícita. El sujeto es ortodoxo y afirmativo, al igual que el objeto, del que se resaltan aspectos que concuerden con su relación de conocimiento franciscano, como es por ejemplo la focalización en acontecimientos de la historia sagrada que resalten los elementos de este conocimiento (como el ciclo navideño), lo que hará que su poesía confluya con la poesía devocional o piadosa, al igual que hacer hincapié en la relación de hermandad entre los diversos constituyentes de la Creación.

3.La vía intimista. Es un tipo de poesía religiosa que da lugar a múltiples recorridos, incluso dentro de la personal evolución poética de un autor concreto, haciendo difícil una catalogación global. En esta vía, es decisiva la actitud del sujeto de la relación, ya que ésta condicionará, en la mayoría de los casos, la misma (otras veces será la propia relación, o incluso las dos conjuntamente), al igual que la imagen del objeto que nos presenta. Otro denominador común de esta vía es la importancia de la relación sentimental con el objeto.

De entre las muchas variantes de esta poesía, denominada intimista porque parte en la mayoría de los casos de la intimidad del sujeto y se cataliza a través de la relación sentimental, daremos muestra de voces que nos marcan cuatro maneras distintas de posicionamiento ante el hecho religioso y de relacionarse con su objeto, Dios, su Iglesia y su credo. No es fácil poner etiquetas en estos casos, aunque nosotros, en su estudio, intentemos resumir las características más importantes en un encabezado. De ahí que, en la vía intimista, y a diferencia de lo que ocurría con los otros dos caminos, aparezca primero el nombre del autor y luego una frase que intenta darnos una pista importante de la peculiaridad de su poesía religiosa: Gabriela Mistral, franciscanismo y paganía congénita; César Vallejo, el dolor y la blasfemia; Jorge Debravo y lo erótico-sexual religioso; Nicanor Parra y sus dos vertientes religiosas.

En el cuadro que sigue se explicitarán el tipo específico de relación que le compete a cada una de estas cuatro voces intimistas, al igual que el sujeto y el objeto de la misma. Lo mismo ocurrirá con los autores de las otras dos vías.

Pero antes hay que señalar que, como es lógico, estas tres vías no son las únicas. Dos, por su significación, deben ser mencionadas en este lugar: la mística y la devocional. La primera supone una relación explícita de conocimiento y de sentimiento especial, ya que en ella se ha de manifestar poéticamente cómo es el objeto (Dios) que también forma parte activa del proceso. En la presente investigación veremos que parte de la producción poética de Ernesto Cardenal, puede enclavarse en esa vía, al igual que parte de los poemarios de Francisco L. Bernárdez.

La segunda, la devocional o piadosa, supone una relación de sentimiento explícita y directa con un Dios ortodoxo que se fija en partes del credo católico, y que parte de una afirmación del sujeto que supone un conocimiento explícito o implícito del credo católico. Cuenta con numerosos representantes, y como sabemos, ha sido bastante criticada, ya que

muchas de sus composiciones no tienen excesiva calidad poética. En la presente investigación, parte de la producción de Ibáñez Langlois, Peñalosa, y Mistral caen dentro de lo que podíamos llamar una renovación dentro de esa corriente de poesía religiosa. En el Apéndice se señalarán autores y obras que caen dentro de esta denominación piadosa o devocional.

CUADRO SOBRE LA TIPOLOGÍA RELIGIOSA

RELACIÓN — SUJETO / TIPOS DE RELACIÓN (De conocimiento / De sentimiento)

VÍAS	AUTORES	Ortodoxa	Heterodoxa	Afirmación	Negación	Duda	Escepticismo	Inversión términos	Explícita	Implícita	Dogmática	Franciscana	Filosófica	Teológica	Piadosa	Devota	Existencial	Intimista	Directa	Indirecta	Mística	Ascética
Teológica	F.L. Bernárdez	x		x					x			x	x	x	x	x		x	x	x	x	x
	J. M. Ibáñez	x		x					x		x		x	x	x		(x)	(x)	x			
	E. Cardenal	x		x					x		(x)	(x)	x	x			(x)	x	x		x	
	P. Casaldáliga	x		x					x			x			x	x		(x)	x			
Franciscana	J.A.Peñalosa	x		x					x			x		x	x	x	(x)	(x)	x	x		
Intimista	G. Mistral	x		x					x			x	x		x	x		x	x	(x)		x
	C. Vallejo	x	x	x	x	x	x	x	x	x								x	x	(x)		
	J. Debravo	x	(x)	x	x	x	x	(x)	x	x		x						x	x			
	N. Parra	x	x	x	x	x	x	x	x	x				(x)			x	x	x	x		

RELACIÓN — OBJETO (Dios / Iglesia / Elementos tratados)

AUTORES	Ortodoxo	Heterodoxo	Crítica	No Aceptación	Suplantación	Modificación	Distanciamiento	Odio	Defensa expresa	Cambio por el H.	Cambio por sociedad	Pérdida	Aceptación	Cristo	Iglesia	Santos	Virgen	Liturgia	Ángeles	Resurrección	Navidad	Vía crucis	Eucaristía	A.T.
F.L. Bernárdez	x												x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
J. M. Ibáñez	x		x						x				x	x	x		x		x	x		x	x	(x)
E. Cardenal	x	x	(x)			x			x		x		x	x	x		(x)			x			x	(x)
P. Casaldáliga	x		x			x							x	x	x	x	x	(x)		(x)	(x)	(x)	x	(x)
J.A.Peñalosa	x		x										x	x	x	x	x		x		x	x	x	
G. Mistral	x												x	x	x	x	(x)	x	x		x	x	x	x
C. Vallejo	x		x			x				x	x	x		x	(x)			(x)			(x)		(x)	
J. Debravo	x		x			x				x	x	x		x	x				(x)	x			x	
N. Parra	x	x	x		x	x	x		x					x	(x)	(x)	(x)		x	x	x		x	

* * * * *

Por último, y antes de pasar al apartado siguiente, hay que hacer una reflexión sobre el fenómeno vital religioso, que tanta relación tiene con el poético. También en él nos encontramos con el hombre, la Divinidad y la relación vital que se establece con Él. La relación poético-religiosa es, casi siempre, una manifestación concreta de la relación vital religiosa (aún en los casos en que pueda parecer más falso o más hueco -no sólo en la poesía religiosa devocional, sino también en cierto tipo de poesía religiosa de blasfemia-). Determinar hasta qué punto una es espejo, fuente, o campo desconectado de la otra será también tarea importante y siempre fecunda en el análisis que llevamos a cabo.

Esta consideración nos lleva de la mano a otra, también acotadora sobre la importancia de lo religioso en la obra poética de un autor, ya que los poetas tratados como ejemplificadores de las vías poético-religiosas o bien vertebran su producción en lo religioso (Bernárdez, Langlois, Cardenal, Casaldáliga, Peñalosa), o bien lo religioso tiene una importancia grande en su producción siendo reflejo de actitudes vitales ante el hecho religioso (Mistral, Vallejo, Debravo, Parra). Quedan pues excluidos los poemas religiosos, que aparecen en algún momento en casi todos los poetas. Con ello recogemos y hacemos operativa la distinción de Arteche antes recogida entre poeta/poema religioso.

El adjetivo 'hispanoamericana'

Aunque este adjetivo, a primera vista, se explica por sí mismo, conviene hacer una reflexión que atañe, por su extensión, a toda la literatura hispanoamericana. En principio el término hispanoamericano hace referencia a aquellos países Americanos en que se habla español. El criterio es pues de lengua, frente a por ejemplo el término latinoamericano (referente al conjunto de países de América colonizados por naciones latinas; criterio histórico), o al término iberoamericano (referente a los pueblos de América que antes formaron parte de los Reinos de

España y Portugal; criterio histórico-geográfico). De todas formas, el vocablo 'hispanoamericano' posee, por concomitancia, un matiz geográfico, perteneciente a todos aquellos pueblos de habla hispana en el continente Americano.

Un estudio y fijación de este tema fue llevado a cabo por Francisco Sánchez Castañer[54] quién con argumentos sólidos consolidó el término hispanoamericano frente a los demás, especialmente frente al más extendido de latinoamericano[55]: "en el aspecto exclusivamente literario de los mismos sí que no caben ya disensiones sobre el modo y forma de cómo nombrarlos. Al ser literatura no existe más nombre que el de la lengua empleada, pues por muchos que sean los antecedentes lingüísticos de ella es un solemne disparate decir literatura latinoamericana sin un solo vocablo de tal lengua, ya que sus palabras pertenecen al castellano o español"[56].

Más recientemente, y recogiendo el artículo de Sánchez-Castañer, José Carlos González Boixo revisó el tema en su artículo "una cuestión terminológica: el nombre de hispanoamericana"[57], quien señala que "de los tres, es el de Hispanoamericana el que está justificado plenamente desde un punto de vista simplemente evolucionista. El término Iberoamerica, también se puede justificar en cuanto que el componente Ibero es en cierta medida homologable al de Hispano. Pero el término Latinoamérica, desde un punto de vista científico es rechazable por cuanto no guarda verdadera vinculación con la lógica línea evolucionista, desde

[54]"A manera de Prólogo", Anales de literatura hispanoamericana, I, Universidad Complutense, 1972

[55]Sólo salva al término iberoamericano que "aunque no es falso ni antihistórico, no resulta necesario ni amplía nada respecto al exacto de hispanoamericano, aunque pueda tolerarse al lado del nuestro" Op. cit. pág. XX

[56]Op. cit. pág. XXVII

[57]en Estudios humanísticos. Filología, Fac. ed. F y L., Universidad de León, 1984

un punto de vista terminológico. Nos encontramos con un término que se empieza a utilizar a fines del s. XIX, principalmente en Francia, Inglaterra y EE.UU."[58]

Boixo, pese a reconocer que sincrónicamente existe una indudable problemática en la utilización de los tres nombres (Hispanoamericana, Iberoamericana y Latinoamericana), concluye con que "me parece adecuado utilizar Iberoamericana cuando e engloban los paises hispanoamericanos y Brasil (...), pero siempre que nos refiramos a países de habla española, lo correcto debe ser emplear Hispanoamérica ya que matiza un criterio filológico (el idioma) y un criterio geográfico (España)"[59].

Pero, ¿por qué toda esta reflexión?. El motivo es bien sencillo y responde a una problemática, concectada a la anterior, y que es la suscitada por aquellos autores que, oriundos de países no hispanoamericanos han desarrollado su labor poética en español en algún país hispanoamericano e incluso Brasil, como el caso de Pedro Casaldáliga. ¿Se pueden incluir dichos autores bajo la etiqueta de literatura hispanoamericana?.

En el caso contrario, parece no existir duda. Si nació en hispanoamérica y su producción poética es en español, aunque haya vivido en muchos países (Neruda), o publicado fuera de su país, nadie duda en incluir su producción dentro del antedicho binomio. ¿Y por qué no se ha de hacer lo mismo con aquellos escritores que escriben en español y no han nacido en Hispanoamérica, pero llevan toda su vida en el continente Americano (Brasil), han desarrollado allí su labor poética y han publicado allí?. Parece que no existe un criterio con fundamento que se pueda oponer -aunque ese escritor utilice literariamente varias lenguas- a ser incluio en dicha expresión "literatura hispanoamericana", manteniendo el matiz filológico y geográfico de dicha expresión.

[58] Op. cit. pág. 70

[59] Op. cit. pág. 75

El problema de la definición de lo que pertenece a la literatura hispanoamericana se ha planteado desde los orígenes[60]. Nosotros creemos que una literatura hecha por un español en América, partiendo de vivencias americanas e integrada en el medio ha de considerarse literatura hispanoamericana. Conviene aquí recordar lo dicho por Ortega: "el hombre americano, desde luego, deja de ser sin más el hombre español, y es desde los primeros años un modo nuevo del español. Los conquistadores son ya los primeros americanos"[61]. Este fenómeno sigue produciéndose en españoles que se integran totalmente en el Nuevo Mundo: caso de muchos religiosos y sacerdotes.

Así pues, nosotros creemos que un autor como Pedro Casaldáliga tiene todo el derecho a figurar dentro de la presente tesis con su producción poética en español, aunque sea persona afincada en Brasil desde hace muchos años.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El adjetivo 'contemporánea'

"Relativo al tiempo o época actual", así es la segunda acepción del esta palabra en el Diccionario de la R.A.E. En esto parece estar todo el mundo de acuerdo; pero ¿cuándo empieza lo contemporáneo? La palabra aparece empleada, por unos y otros a lo largo de todo el siglo XX,

[60] Es literatura hispanoamericana la de los cronistas nacidos en España?. La respuesta parece que ha de ser afirmativa si no queremos utilizar un criterio basado sólo en el "jus sanguinis" (que dejaría fuera a la mayor parte de los cronistas de Indias, a La Araucana del madrileño Ercilla, al Espejo de paciencia del canario Silvestre de Balboa, y posteriormente, al Lazarillo de caminantes del gijonés Alonso Carrió de la Vandera y al gaditano José Joaquín de Mora)

[61] Meditación de un pueblo joven, Buenos Aires, Institución cultural española, 1939

al que sólo le quedan dos años, emparentada muchas veces con modernidad[62]; y utilizada incluso para definir un grupo poético mexicano[63]. Pero ¿qué es lo contemporáneo?.

La respuesta a estas dos preguntas situarán definitivamente la acotación temporal, y de alguna forma la estilística en este estudio.

En la antología de Leopoldo de Luis encontramos dicho adjetivo en el título. Al hablar de lo religioso en la poesía española contemporánea, establece el que él considera su punto de partida, para una poesía del siglo XX: "una vez más hemos de considerar el arranque de la poesía contemporánea en Unamuno, Juan Ramón y Machado. Son las tres grandes columnas del pórtico que da entrada a la poesía española del s. XX. Unamuno, o la religión hecha poesía. Juan Ramón Jiménez, o la poesía hecha religión. Antonio Machado, o el Dios que se sueña"[64].

Del resto de antologías estudiadas, sólo la de R. Velasco posee el adjetivo contemporánea, pero sin definir, mientras que las otras prefieren un sinónimo, el término 'actual'.

De todas formas, en las dos antologías religiosas de poesía hispanoamericana encontramos reflexiones por parte de los autores sobre el tema, siempre unido lo temporal a lo estético. Así, González Salas dirá en varios momentos de su introducción: "nos es lícito aseverar que la poesía mexicana del siglo veinte en sus más altas representaciones y con muy escasas excepciones, ha tomado partido ante Dios"; "Salvo alguna excepción, ni nuestra poesía romántica ni nuestra poesía neoclásica produjeron genuina poesía religiosa. Y para encontrarla en su riguroso sentido ha de acudirse a épocas más recientes, cuando a partir de Manuel José Othón, seguido por Ramón López Velarde (1916), Alfonso Junco (1917), Alfredo R. Placencia (1924), Gabriel Méndez Plancarte (1927) y Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1931), la encontramos

[62] Algunos críticos hablan de posmodernidad

[63] Grupo vanguardista mexicano entre 1928-31, cuyo precursor fue José Juan Tablada, y entre cuya nómina encontramos a Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen

[64] Op. cit. pág. 16

hermosa y exuberantemente representada por nutrido grupo de poetas y poetisas"; "tratándose, como en nuestro caso, de una antología religiosa del siglo veinte, nos parece justo tener en cuenta aquellos poetas cuya labor aunque iniciada el pasado siglo, cae en la vertiente del actual"[65].

También recoge unas significativas palabras de Castro Leal, que, aunque se refieran a México, muestran el cambio que ha sufrido lo religioso de un siglo a otro: "Lo cierto es que si comparamos, por ejemplo, los versos religiosos del Padre Federico Escobedo (1874-1949) con los del Padre Alfredo R. Placencia (1873-1930), en cuya obra se sienten ya los efectos de estos dos fenómenos, no nos será difícil apreciar el avance de nuestra poesía religiosa, que, al mismo tiempo que una fe más ardiente y combativa, luce ahora símbolos más frescos e imágenes más ricas en significación y color, que renuevan su capacidad para impresionar y conmover que ya habían perdido las viejas formas"[66].

Cosa similar pasa con la antología chilena, en su capítulo titulado "tradición y modernidad en el s. XX", escrita por Arteche y Cánovas. De nuevo encontramos la distinción entre el modernismo y lo que parece la nueva estética, esta vez ya bastante especificiada: "Pedro Prado (1910) rompía con la mala retórica finisecular de la poesía española y con los deslumbramientos de malaquita del modernismo. A partir de Huidobro (Ecuatorial 1918), las imágenes brotan súbitamente, se dispersan y crean esa falsa sensación de libertad que suele perder a los aficionados a la poesía. El poema asume algunas de estas características: ruptura de las formas cerradas del verso; flujo automático, en ocasiones de imágenes inesperadas que sobrenadan en el texto; aparición de productos derivados de la técnica contemporánea; bruscos cambios espaciales y temporales; introducción de términos del coloquio; entrada de objetos 'no poéticos'; llegada de lo urbano y con lo urbano esa idolatría de la novedad por la novedad"[67]

[65] Op. cit. págs 11, 14, 15 y 19 respectivamente

[66] Op. cit. pág. 48

[67] Op. cit. pág. 299

Por último, y en esa misma dirección apunta una de las conclusiones de la tesis de Ciriaco Pedrosa, que él traza de la poesía de Puerto Rico, pero que hace extensible al resto: "contenido piadoso y objetivo hasta la llegada de los "segundos ismos" aproximadamente. Desde entonces predomina casi exclusivamente la problemática del ser humano ante la esencia divina y la existencia terrena"[68].

Como vemos cambian los contenidos temáticos[69] a comienzos del siglo XX y también la forma poética: del colorido y musicalidad modernista a la mayor interioridad y planteamiento psicológico, que se aleja de la métrica tradicional y que utiliza los recursos estilísticos "contemporáneos"[70]

Por tanto, encontramos en todos una unión de lo temporal cronológico con lo estético. Podemos establecer pues, una doble consideración extensiva e intensiva del término 'contemporáneo'.

La extensiva haría relación simplemente al tiempo: sería contemporáneo todo lo publicado a partir de 1901 hasta nuestros días; la intensiva, por su parte, sería el resultado de unir lo temporal con los movimientos que renuevan las formas y los contenidos poéticos según una

[68] Op. cit. pág. 241

[69] Carlos Bousoño señala incluso que en la época contemporánea a causa del agudo subjetivismo y del no menos agudo irracionalismo que caracteriza a la época, el poeta, en vez de partir del tema parte, por el contrario de la subjetiva emoción, para expresar la cual el autor se lanza a la busca de un tema que se adecue a esa emoción, y a cuyo través pueda ésta transparentarse. (Cfr. Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea Gredos, Madrid, 1981).

[70] Entre los cuales se haya el sistema metafórico contemporáneo, debido a lo que Bousoño denomina "irracionalidad de la poesía contemporánea"

nueva estética[71] que sentimos moderna, actual, contemporánea, y que desplaza a otro tipo de estética sentida ya como de otro momento estético pasado.

Si concretamos esto, fijaríamos el momento cronológico de esta irrupción de aire estético nuevo, en las Vanguardias, nacidas en la segunda década del presente siglo[72]. A partir de ellas hubo una renovación en las formas y en los contenidos que, como han señalado Ciricaco Pedrosa, Gonzáles Salas y Arteche-Cánovas, afectan a la poesía religiosa hispanoamericana, y que normalmente, superan en calidad artística a la poesía religiosa modernista o post-modernista de ornamentación religiosa, o a una poesía devota que, siguiendo en gran parte dicha estética todavía penetra en el siglo veinte y continua hasta décadas muy recientes, conviviendo con aquella poesía que recogió y siguió dicha renovación.

Desde un punto de vista histórico y estético podríamos decir que las vanguardias se traspasaron a América casi simultáneamente con su nacimiento, (aunque tarden en empapar la sensibilidad poética de los que permanecen en América), ya que hay autores hispanoamericanos, que viven en o viajan a Europa en esas primeras décadas del s. XX, y que son padres o forjadores de algunos de los movimientos vanguardistas en poesía nacidos en el Viejo Continente[73].

[71] Nueva, aunque para algunos críticos, como Bousoño, la lírica contemporánea sea el resultado de prolongar y acrecentar hondamente dos elementos que se hallaban en la base de Romanticismo: el individualismo y el irracionalismo.

[72] Para Bousoño, lo que configura a la poesía contemporánea es la emoción, que es irracional, "se pasa de un relativismo objetivismo racionalista a un relativo subjetivismo irracionalista"; y cifra su inicio con la obra poética de A. Machado, "la obra de este poeta significa así un primer paso tan sólo hacia el destronamiento del tema (y del concepto) en la poesía, destronamiento que se hace total en la escuela suprarrealista"

[73] Todas las Vanguardias pertenecen, como es bien sabido, a una estética de renovación que supuso en lo poético tanto la liberación de las ataduras formales como la irrupción del irracionalismo y la inclusión de principios radicales. Todo ello excelentemente analizado por Guillermo de la Torre (Historia de las literaturas de vanguardia (Guadarrama, Madrid 1974), Juan Carlos Mainer (La edad de plata (1902-1930, Cátedra 1981), o Teodosio Fernández (la poesía hispanoamericana en el S.XX, Taurus 1987). Otro libro imprescindible en el análisis de las vanguardias es Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana, Luis Sáinz de Medrado (ed.) Bulzoni, Roma, 1993

Pero aún nos queda centrarnos en un aspecto formal ya mencionado anteriormente y que nos llevará a lo esencial de lo vanguardista: la utilización del versolibrismo, como excelentemente señala Isabel Paraíso: "los poetas de esta época, y muy especialmente los que militan en cualquiera de las muchas vanguardias, siguen a rajatabla el precepto de Rimbaud: "Il fant être absolument moderne" y hacen gala de su modernidad enarbolando la bandera versolibrista"[74]. En su excelente y exhaustivo estudio del verso libre, ella misma nos aúna el fenómeno poético radicalmente novedoso de las vanguardias, que hace cambiar toda una estética, y además, su consecuencia poética más tangible y práctica: "todos los ismos podrían recibir el nombre de uno de ellos: el imaginismo. Es la imagen la que justifica al poema y el verso libre se pliega a la imagen. Los blancos de los versos aíslan las imágenes, las enfatizan, por eso en la gran mayoría de casos los versos contienen una imagen simple o desarrollada, coincidiendo así, involuntariamente, con el viejo precepto de Gustave Kahn de que cada línea versolibrista debía ser la expresión de una idea completa. (...) El verso libre de las vanguardias -con excepción del neopopulismo- es un verso, pues, con base de pensamiento, no fónica. Es un verso apoyado en la imagen, en la yuxtaposición de imágenes, afectivamente equivalentes"[75].

Nos hemos entretenido tanto en señalar las características poéticas de las Vanguardias, porque hemos considerado esta tormentosa explosión artística de las primeras décadas del siglo XX, el torcedor y el crisol de la estética que entendemos por contemporánea.

No obstante, como veremos a continuación, las Vanguardias, aunque ocuparon un terreno propio en la historia de la poesía, no fueron el único movimiento estético en esa primera mitad de siglo. Además, muchos de los poetas militantes de las vanguardias, abandonaron ciertos aspectos para seguir otros rumbos. Aún con esto, la influencia de las vanguardias dentro de la

[74] El verso libre hispánico, Gredos, Madrid, 1985, pág. 224.

[75] Op. cit. pág. 283

consideración de una estética que en lo literario sentimos como moderna es incuestionable, manifestada sobre todo en ese punto central: la imagen, y en el empleo de formas versolibristas[76].

Así pues, con todas estas consideraciones estamos en condición de establecer, siguiendo a Anderson Imbert[77], Henríquez Ureña[78], y recientemente a Sáinz de Medrano[79], el citado Teodosio Fernández[80], o a Selena Millares[81], una clasificación de las tres principales estéticas que se dan a

[76] Como sabemos por Isabel Paraíso, las vanguardias "inventaron" un tipo de verso libre, el verso libre de imágenes, aunque también utilicen mucho el versículo "whitmaniano" comenzado a usar en hispanoamérica por el modernista M. González Prada (otros cultivadores son Carlos Sabat Ercasty, Juan Parra del Riego, León Grett y Alfredo González Prada)

[77] Historia de la literatura hispanoamericana, F.C.E., México, 1954. Divide en: primer grupo, normalidad; segundo grupo, anormalidad; tercer grupo, escándalo.

[78] Las corrientes literarias en la América Hispánica, F.C.E., Méjico, 1969. Divide la literatura del s. XX en tres períodos: época de transición (post-modernismo o liquidación del modernismo), que abarca aproximadamente hasta la segunda década del siglo y se caracteriza por continuar lo anterior y orientarse hacia nuevas modalidades; época de los "ismos", abarca desde 1920 hasta 1940, y con respecto a Europa se presenta algo rezagada; poesía actual, desde 1940 hasta entonces, y posee un matiz conservador (también dice que tiene menos valor que el período anterior, cosa en la que no estamos de acuerdo)

[79] Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo), Taurus, Madrid, 1992. Mucho más ajustada a la realidad poética. El primer grupo es el modernismo, y dentro de él tenemos: A)los precursores e iniciadores (Glez Prada, Nájera, Martí, Silva, Casal); B)la consolidación (Darío); C)las nuevas orientaciones (Lugones, Herrera y Reissig, Freyre, Nervo, Santos Chocano, Valencia, Euguren); D)Post-modernismo (Mistal, Storni, Ibarbourou). El segundo grupo son las vanguardias (Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda), el vanguardismo mexicano ("los contemporáneos") y la poesía negra (Palés Matos, N. Guillén). El último grupo son "tres líneas esenciales en la poesía viva" (Paz, Parra, Cardenal)

[80]Quien, aparte de la obra citada ha intentado trazar los parámetros de la poesía última en su artículo "sobre la poesía hispanoamericana última. Otra aproximación provisional", (en Ínsula 512-513, Agosto-septiembre 1989, pág. 49 y 50. En este número se encuentran artículos

lo largo del presente siglo y su extensión temporal.

1.-La heredera del modernismo, que, arrancando desde la descomposición del mismo, sufre distintas transformaciones, y que no termina de morir, en lo religioso, con la irrupción de las vanguardias, sino que continúa hasta bien entrado éste siglo. Olvidándonos del análisis del componente religioso en el modernismo y en el Darío de Cantos de vida y esperanza, podemos señalar dos tendencias[82] en la descomposición de este movimiento: una denominada por Sáinz de Medrano "nuevas orientaciones" (ya señalamos la nómina), nacida de las posiciones más externas del modernismo, y que anticipan, de alguna forma las vanguardias; y otra comúnmente denominada "post-modernismo" que, entre otras características, amplía los temas modernistas (vida campesina, suburbio, intimidad hogareña) y sus recursos (verso menos retórico, lengua más prosaica, ironía). Dentro de esta corriente hay un nutrido grupo de poetisas, de las cuales cabe resaltar, en cuanto a lo religioso en su producción poética, a Gabriela Mistral y a Juana de Ibarbouru.

A estas dos tendencias, de las cuales sólo tiene manifestaciones poéticas religiosas importantes la segunda de ellas, hay que agregar la que arriba denominamos como nomenclatura general, es decir, la heredera del modernismo, caracterizada, en lo religioso, principalmente por

---

monográficos sobre la poesía hispanoamericana más contemporánea. Nos quedaremos, de momento, con estas palabras, que califican a la poesía más última: "la poesía hispanoamericana de los últimos años parece ofrecer una imagen bien distinta. Es una producción de excepcional calidad y extremadamente compleja, abierta a todas las posibilidades imaginables,(...)parecen consolidadas las voces personales de unos cuantos poetas (...), y se adivinan algunas tendencias fundamentales, o tal vez una sola: la manifestación, directa o implícita, del desencanto").

[81] En Historia de la literatura hispanoamericana, ed. Universitas, Madrid 1995. Son cinco los apartados en que divide la poesía: valor fundacional del modernismo; la vanguardia poética, historia de una insurgencia; continuidad de la ruptura: entre el cántico y el diálogo (Lezama Lima, Paz, Parra); conjetura, testimonio y transcendencia. El irrealismo poético; y últimas tendencias. El texto abierto.

[82] Federico de Onís, ya en su momento (Antología de la poesía española e hispanoamericana,1934), señaló hasta seis: reacción hacia la sencillez lírica, reacción hacia la tradición clásica, reacción hacia el romanticismo, reacción hacia el prosaísmo sentimental, reacción hacia la ironía sentimental, y poesía femenina

un uso retórico del lenguaje poético[83] (términos brillantes, sonoros, chocantes; neologismos, utilización de determinados metros, tono altisonante) y una temática piadosa, hagiográfica y devota, muchas veces formal. Esta poesía estará presente, incluso pasada la mitad de siglo, y responde también, como ya quedó señalado, a circunstancias político-sociales de confesionalidad. En su mayoría suele ser poesía con poca calidad poética.

2.-La vanguardista[84]. Hay que señalar aquí que uno de sus protagonistas se incluye dentro de la poesía religiosa hispanoamericana, César Vallejo, mientras que a otro se le puede asimilar a la misma, Vicente Huidobro[85].

Además de estos autores, esta estética tiene su herencia[86], su influjo, importantísimo, en toda la estética de la poesía del presente siglo, también en lo religioso. Precisamente autores y

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[83] Un uso del lenguaje, que, como señala acertadamente Sáinz de Medrano, era una novedad y una revolución para su época: "hoy es difícil entender que hubo una época en que hablar de cisnes, marquesas versallescas o situaciones eróticas indisciplinadas era algo verdaderamente subversivo". Por otra parte, no hay que olvidar, como también él nos dice, que el modernismo cumplió una gran función: "la de iniciar el gran despegue del pensamiento y la lengua de su continente propiciando su disponibilidad para su instalación en lo contemporáneo".

[84] No nos detendremos a considerar todas las innovaciones poéticas que trajeron dichas vanguardias por ser de todos bien conocidas.

[85] Sobre la consideración de Huidobro como poeta religioso diremos que por su carácter contemplativo, su postura existencial y su incesante búsqueda, que tantas veces utiliza y trastoca elementos religiosos (Adán, La Virgen, Lucifer), asumiendo incluso el papel de la divinidad, se puede asimilar su poesía a la poesía religiosa de corte intimista.

[86] A tal respecto, unas palabras, como siempre acertadas, de Isabel Paraíso, que nos da, esquemáticamente, las características de esta estética heredada directamente de las vanguardias: "Personalmente creemos, pues, que aunque la liquidación oficial de las vanguardias se realiza hacia 1930, y, como casi todos los historiadores de las literaturas hispánicas nos lo recuerdan, otra nueva sensibilidad estética comienza entonces -menos audacia imaginativa, más orden expositivo, mayor sensibilidad social y compromiso político, etc.- la estética y la técnica de las vanguardias no termina de desaparecer, bien combinándose en ciertos poetas con la nueva sensibilidad (O. Paz), bien marcando etapas en la producción de los poetas" Op. cit. pág. 281

obras como las de Cardenal –a las que se les acuño el nombre de un nuevo ismo, el exteriorismo-, Ibáñez Langlois, Parra y parte de la de Peñalosa, renuevan lo poético religioso tanto en lo temático como en lo formal, incorporando a lo religioso los avances estéticos de las vanguardias (y los que éstas propiciaron), como iremos señalando en cada caso.

De ahí que los poetas, sobre todo los cimeros, no se adscriban a clasificaciones estereotipadas a posteriori por los críticos, ya que, en muchos casos desarrollan toda una poética personal propia e independiente, con peculiares características, aunque reflejen rasgos estéticos de la época en que viven y más teniendo en cuenta que la época actual se caracteriza por la diversidad, la fragmentación, y el individualismo.

Recordemos, por último, que es el aire renovador[87] de las vanguardias el que configura el rasgo distintivo de la estética contemporánea que, bajo su influjo, ya no será el mismo, aunque haya autores que, tras pasar el sarampión vanguardista retomen formas menos vanguardistas y cambien la temática (temas sociales o comprometidos)[88]. Por eso incluimos (sólo de forma

[87] Nosotros, si tuviéramos que definir la esencia de las vanguardias diríamos que es ese afán renovador, esa búsqueda el motor que late en los vanguardistas, y que como gen se hereda y esparce, y que renueva la expresión o los contenidos, aunque se sigan caminos distintos e incluso opuestos. Dentro de los campos abiertos por las vanguardias hay muchas opciones: desde corrientes de poesía abstracta u onírica, hasta aquellas de temas actuales, inmediatos, como es la que sigue Cardenal (exteriorismo) como el neovanguardismo formal tipográfico de una parte de la poesía religiosa de N. Parra.

[88] En España ocurrió eso con algunos miembros de la Generación del 27. En Hispanoamérica, amén de que haya autores que no fueron expresamente vanguardistas, tenemos las coordenadas de este cambio en las acertadas palabras de T. Fernández (art. cit. pág. 49): "en la década de los sesenta esas circunstancias parecían reclamar con insistencia el "compromiso" del escritor -el impacto de la Rev. Cubana fue decisivo-, y renacieron polémicas que habían vivido su primer capítulo treinta años antes, cuando Neruda descubrió la sangre en las calles, renegó de su pasado "ensimismamiento" burgués y se inclinó por un lenguaje llano, el adecuado a una poesía que fuese una crónica "pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana". Cosa similar le pasará a Jorge Debravo.

pedagógica) a una parte de lo que la mayoría de los críticos denominan la tercera corriente, o la más actual, que en Sáinz de Medrano se concreta en "tres líneas esenciales de la poesía viva", ya que es difícil establecer grupos, influencias, movimientos comunes[89], en la poesía más reciente, pues distintas son las opciones que se pueden tomar en los horizontes expresivos novedosos que trajeron las vanguardias, hasta llegar a sus últimas consecuencias[90].

3.-Por último, tenemos una poesía clásica, nacida en el Renacimiento (de formas y temas clásicos), que siempre perdura y que recibe influjos, en nuestro siglo, tanto del modernismo como del vanguardismo, y que, en momentos de indecisión estética, como los actuales, siempre reaparece con mayor fuerza. Así pues, en lo poético religioso, encontramos formas clásicas (principalmente sonetos, villancicos, romances, etc.) y temas clásicos (muchos de la tradición cristiana como los ciclos litúrgicos de la Pasión y la Navidad; la ascética y la mística) transpasados bien por la estética modernista, bien por la vanguardista, o bien conservando un ideal clasicista. Esta corriente perdura hasta la actualidad en la poesía religiosa hispanoamericana, y es cultivada por alguno de nuestros poetas (frecuentemente por el argentino F. L. Bernárdez y Pedro Casaldáliga y, en menor escala, por el mexicano Joaquín A. Peñalosa[91] y también cierta parte de la poesía de G. Mistral).

[89] Pese a los diversos conceptos de generaciones que se manejan

[90] Por ejemplo el lenguaje problemático de Nicanor Parra. Como dice T. Fernández (art. cit. pág 49): "desde los años cincuenta el antipoeta se había situado al margen de las convenciones literarias vigentes, y luego no se dejó seducir por la militancia política. Pero la agresividad de su escepticismo descubre que, a pesar de todo, esa actitud se adecuaba a las exigencias de una época en la que hubo lugar para la esperanza"

[91] En España la Generación del 27, como se sabe, tiene esa dualidad que conjuga la tradición con la vanguardia

De todas formas, conviene puntualizar, una vez más, que lo anterior es una propuesta didáctica y teórica, genérica[92], para delimitar corrientes y autores a posteriori. Cada poeta y cada país[93] es un mundo, con sus propias referencias, influjos, predilecciones, y su propia evolución (que haría que se situase en una u otra corriente en un determinado momento).

Nosotros, a efectos prácticos, ya hemos situado la estética a la que pertenecen nuestros nueve autores.

El lenguaje poético-religioso/religioso-poético

Trataremos a continuación la cara poética de la poesía religiosa. Y nos encontramos aquí con los típicos problemas de la esencia poética resumidos en dos preguntas: ¿qué es lo poético? ¿cuáles sus criterios de calidad?. Es necesario tomar partido ante los distintos acercamientos que se han dado a lo largo de la historia de la Critica Literaria, pues necesitamos un instrumento de disección de lo poético en nuestro análisis quirúrgico de lo religioso-poético o poético-religioso, que tal da, para dotar de fundamento sólido y científico a nuestra investigación.

Este problema, por otra parte, es un espacio común en donde se encuentran antólogos e investigadores: hay que seleccionar las distintas poesías y sus autores, dar un porqué de ese

[92] "Así puede comprobarse cómo autores provenientes de las vanguardias, e incluso del modernismo evolucionan hacia la plasmación de inquietudes religiosas, metafísicas o existenciales, semejantes a las que ofrecen destacados representantes del 'neorromanticismo' posmodernista" (Teodosio Fdez, Historia de la lit... op. cit. pág. 14)

[93] Por ejemplo, como señala Teodosio Fdez. para Cuba, "en los países en que la vanguardia de los años 20 apenas se acusó, puede incluso hablarse de una evolución sin rupturas desde el modernismo hacia una expresión depurada que progresivamente se enriquezca de implicaciones metafísicas o existenciales. Cuba fue uno de esos países" (op. cit. pág. 48).

hecho, y señalar características, períodos, influencias, etc. Nosotros dejaremos hablar selectivamente a unos y a otros para optar al final por un camino. No tratamos de hacer Teoría Literaria, sino de establecer una serie de criterios operativos que señalen cómo nos hemos acercado a los distintos poemarios religiosos.

a. Dificultad fondo/forma. Criterios de calidad. El poema.

Si analizamos los criterios de calidad que nos ofrecen las antologías de poesía religiosa llegaremos a una evidente realidad: en casi ninguna se explicitan; se viene a decir, más o menos, que si una poesía se incluye es porque es verdadera poesía, y la verdadera poesía tiene calidad: "la antología contempla todas las manifestaciones, pero atiende, como es de rigor, ante todo, a la calidad. La poesía antes que amorosa o antes que social, tiene que ser poesía. De lo contrario la antología huelga" (Leopoldo de Luis).

Esto en cuanto a la cara positiva. En la negativa sí se dice lo que no es poesía verdaderamente religiosa (lo que ya es algo). Pero, curiosamente, lo que excluye a lo religioso es un criterio de calidad. O sea, x composición no es poesía religiosa porque, aun tratando de un tema piadoso, etc., no reúne los requisitos para ser poesía. Falla uno de los dos elementos de la expresión 'poesía religiosa'. Como fácilmente podemos detectar nos encontramos en un círculo vicioso en el que los criterios de calidad responden a la subjetividad del antologador. Pero es que esa subjetividad no responde a la misma naturaleza del acto poético? Hay criterios objetivos de calidad?.

Una antología que intenta dar razones es la antología de González Salas, con un apartado en su introducción ("Lo estético en lo religioso") expresamente dedicado a este problema.

Su punto de partida parece correcto, e incluso es inteligente el pensar en poner un listón por lo bajo de calidad: "En la selección de los poemas, un mínumum de exigencia estética será el que nos rija. Y no porque un poema exprese sentimientos que se refieran a un motivo religioso o "divino" cobrará derecho a ser incluído, cuando no pase de "piadoso". Para que exista verdadera poesía religiosa no basta un sentimentalismo trivial vertido en estrofas rimadas o libres, sino que será esencial conjugar lo auténticamente religioso y lo auténticamente poético".

Y, a continuación, pasa a citarnos los tres elementos esenciales -criterios- de lo poético: "en todo caso a toda poesía que lo sea en verdad no puede menos de pedírsele la conjunción de los tres heroísmos diazmironianos (el heroísmo del pensamiento, el heroísmo del sentimiento, el heroísmo de la expresión), a riesgo de que a falta de uno, la poesía se ausente. Porque los mismos amantes de la "poesía pura" convendrán, por más que desdeñen ideas y sentimientos, en que la expresión poética, que cuenta más como forma que como fondo, no puede eliminarse"[94].

Hay pues que reconocer a González Salas el ser el primero y único que nos ha explicitado su criterio de calidad en lo poético, aunque nosotros pensemos que esos "tres heroísmos diazmironianos" sean poco operativos y respondan poco a la esencia de lo poético (sobre todo lo del heroísmo).

Dejando a un lado a los antologadores, y volviendo nuestros ojos a Ciriaco Pedrosa, nos encontramos en la sexta conclusión de su investigación el planteamiento y resolución del problema que traemos entre manos, según su perspectiva: "Desde el punto de vista literario, estético, ha de exigirse a un poema religioso calidad artística mínima. Debe responder a la transmisión puramente versal de un contenido psíquico predominantemente afectivo, seguido de placer estético". Sin entrar a discutir el criterio de calidad, hemos de mostrar nuestra extrañeza ante lo que a continuación señala, ya que parece que lo que pretendía con la fijación de ese criterio era simplemente la justificación de la exclusión de la poesía religiosa de cierto tipo de intencionalidad: "aquí es el momento de retirar de la lírica las composiciones literarias destinadas únicamente a la predicación, proselitismo, etc., es decir, las de naturaleza didáctica (mucha de la "poesía a lo divino", de la "literatura socio política" o "poesía comprometida") y aquella en que no hay valores artísticos, aunque existan los sagrados"[95].

[94] Op. cit. pág. 12 y 13 respectivamente

[95] Op. cit. págs. 240-241

Es decir, para Pedrosa, los contenidos de naturaleza didáctica desvirtúan la calidad de lo poético en lo religioso. Nosotros no lo creemos así, como se verá en la poesía de Ernesto Cardenal. Sí estamos de acuerdo, en cambio, en que puedan existir -y de hecho existan- poesías de "valores" religiosos, que no tengan calidad artística. Lo que no estamos de acuerdo, en este último caso, es que deban excluirse de una mera mención en la etiqueta de religiosas, aunque se señale en ella su escasa o nula calidad poética (siempre y cuando no se piense que a partir de un listón X en la calidad de lo poético, aquello deja de ser poesía para ser renglones puestos uno bajo el otro).

El criterio de calidad de Pedrosa responde a un determinado posicionamiento en cuanto a lo poético, deudor de la Teoría de la expresión poética[96] de Carlos Bousoño. Si analizamos la expresión (transmisión verbal de un contenido psíquico predominantemente afectivo, seguido de placer estético) nos percataremos de que ese contenido síquico se supone que en la poesía religiosa será religioso (el que sea afectivo es una consecuencia y una manifestación), y que la consideración del placer estético como es una cosa verdaderamente no mensurable, por hacer referencia al campo subjetivo de una persona. Esta unión de lo subjetivo con lo objetivo es una característica de lo poético que hace difícil el establecer un criterio certero en cuanto a la calidad.

Llegamos así a las distintas concepciones que de lo poético se han dado[97].

Comenzaremos estableciendo una pequeña consideración histórica. La crítica poética hispánica ha tenido en Dámaso Alonso su fundador, entusiasta comentador y difusor[98]. Él

[96] Gredos, Madrid, 1970.

[97] Nos referiremos solamente al estudio de lo poético protagonizado dentro del hispanismo, siendo selectivo y prestando especial atención a Ibáñez Langlois, por su condición de teórico hispanoamericano.

[98] Sobre todo en su Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,Gredos, Madrid, 1960. Utilizamos la quinta edición 4 reimpresión, 1987

recogió y modificó la estilística de Croce, aplicando su teoría a poetas clásicos y contemporáneos e intentando establecer fundamentos científicos para analizar la obra poética según su forma interior y exterior, atendiendo a la distinción entre fondo y forma. Aún así, la esencia de la poesía para Dámaso Alonso será un misterio[99].

Colaborador de Dámaso Alonso es Carlos Bousoño[100], el segundo gran hito de la crítica literaria española, quien ha ejercido también un influjo notable en otros críticos[101]. Tiene el mérito de construir todo un sistema teórico-práctico de interpretación del fenómeno estético que aplica a toda la literatura estableciendo épocas, evolución y recursos. Su objetivo es la explicación científica del misterio poético, que para él no es tal. Pese a todo, Bousoño no especifica nunca los criterios de calidad que han de regir lo poético, ya que estos se suponen de las dos leyes que para él ha de tener lo poético.

García Berrio[102], por su parte, nos enclava en otra perspectiva del fenómeno poético, siguiendo los derroteros de la poética del imaginario de Durand y Bachelord, pero interpretados de una forma distinta. De gran complejidad, su teoría no es de fácil aplicación, al contrario que

[99] Un misterio parecido al de la Santísima Trinidad -uno en su esencia y trino en su manifestación-, ya que como señala, "lo afectivo, lo imaginativo y lo lógico son sólo perspectivas de nuestra aproximación a la hora de estudiar el fenómeno literario" (op. cit. pág.490) y son lo que constituirán el triple punto de mira para una clasificación tipológica de la obra literaria, a la que habría que unir la intuición.

[100] Aparte del ya mencionado, sus estudios claves son: El irracionalismo poético (el símbolo), Gredos, Madrid 1977, 2 edición revisada, Madrid 1981; y Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Epoca contemporánea, op. cit.

[101] Por ejemplo, en Félix Martínez Bonati (Estructura de la obra literaria, Ariel, 3 ed., 1983), cuyas ideas tienen una clara filiación, pese a la crítica, "poesía es un objeto imaginario y, en consecuencia un acto de conocimiento (en el que el objeto imaginario se realiza): intuición" (op. cit. pág. 132)

[102] Autor de la Teoría de la literatura, Cátedra, 1989

las consideraciones de uno de los pocos críticos literarios que sistematizan su pensamiento en Hispanoamérica. Me refiero al polifacético Ibáñez Langlois[103]. Sus opiniones se fundamentan en la distinción fondo/forma.

Langlois no está de acuerdo con el concepto de poesía de Bousoño: "otra teoría que desvirtúa la índole del proceso poético es la que ve en el germen creativo el contenido psíquico que el poeta ha de comunicar en el poema"[104]. Para él, como para Brooks[105] o Eliot[106], no hay ningún contenido poético comunicable con anterioridad a la creación misma del poema: "aquello que se supone que el poema comunica -contenido psíquico o experiencia poética- no existe todavía sin el poema, ni antes ni por encima ni más allá de él: porque, tal como se da en el poema, es la obra misma, verso a verso, acento por acento, sílaba por sílaba";"queda ya claro que el poema en ciernes no es un contenido de expresión en busca de un revestimiento poético; no es un estado de alma que busca una comunicación adecuada; no es un sentimiento que quisiera expresarse en bellas palabras; no es un fondo en busca de una forma ulterior: es una potencia expresiva y formal al mismo tiempo, es la misteriosa concordancia[107] entre una idea, intuición o sentimiento y una posible estructura del lenguaje"[108].

[103]En La creación poética, Rialp, Madrid, 1964

[104]Op. cit. pág. 161

[105] Del que recoge una significativa cita: "el poema mismo es el único medio que puede comunicar el quid particular que comunica. Las teorías convencionales de la comunicación... no dan más luz que esta mínima y nada graciosa tautología: el poema dice lo que el poema dice"

[106] También recoge otras acertadas palabras de Eliot: "el poeta no sabe lo que tiene que decir hasta que lo ha dicho"

[107] Como vemos, de nuevo el mismo concepto de misterio que en D. Alonso

[108] Op. cit. págs 164-65

Pese a esa consustancialidad, Langlois ve, en lo formal, como Bousoño, el polo de tensión de lo artístico (y por tanto de lo poético): "la obra artística, al tender a su propia constitución, tiende cada vez más a librarse de los lazos que la unen con una interioridad subjetiva individual: el polo de tensión del proceso es siempre la forma, aunque el arte no se resuelva íntegramente en ella"[109].

Para Langlois, además, el sujeto poético de un poema es la palabra transformada -y aquí vuelve a coincidir con Bousoño-: "es ley general de la poesía el rescatar la palabra de su empleo cotidiano -pasajero y práctico- para erigirla en objeto sustantivo, que lleva consigo su propia realidad, porque "solidifica" la experiencia que designa, redime a la palabra de su mera condición de signo o medio"[110].

Elementos claves de la palabra poética, según su concepción, lo visual, lo sonoro, y la herencia histórica, que constituirán -sobre todo los dos primeros- la técnica poética concretada en los recursos poéticos[111] que utilizará el poeta.

Con estas consideraciones teóricas, ya puede darnos el crítico chileno sus criterios de calidad poética, "un poema encierra tanta más calidad cuanto más necesario es, cuanto más se ciñe a la norma que está en el comienzo de sí mismo, cuanto más precisa es esta ley (o sea, más reales el germen creativo) y más dócil a ella es el proceso artístico"[112]. "El poema perfecto será el que consiga ligar todas sus palabras según relaciones satisfactorias al oído; el que se mueva a través de los versos según ritmos afines, el que engendre un orden de imágenes imperado por una coherencia, visible o secreta; el que difunda, a lo largo de las expresiones una tonalidad

[109] Op. cit. pág. 158

[110] Op. cit. pág. 65

[111] "imagen y sonido son los materiales cuyo dominio expresivo constituye la técnica", op. cit. pág. 98

[112] Op. cit. pág. 156

emocional; el que responda a una experiencia vital unitaria; el que encierre una significación única. Este poema, por supuesto, no existe; pero todo poema es bueno en la medida en que se acerque a él, aunque las más de las veces lo que llamamos buena poesía no alcanza a realizar sino unas pocas relaciones de este tipo, y además imperfectamente"[113].

Como vemos, Langlois especifica los criterios de calidad que podemos aplicar a lo poético haciéndolos operativos, cosa que no ocurre por ejemplo con Hugo Friedrich, quien después de darnos una serie de características de la lírica moderna[114] concluye con un criterio de calidad que, aunque al principio se acerca al de Langlois (según la aplicación de la propia ley de la poesía), luego se torna un tanto inaplicable por la subjetividad (e incluso folclore: subyugación y paso del tiempo): "esta es la razón de que la lírica moderna pueda identificarse en su estructura incluso cuando más misteriosamente habla o cuando más arbitrariamente procede. Su íntima lógica al alejarse de la realidad y la normalidad, como la aplicación de sus propias leyes de osada deformación del lenguaje, son también una piedra de toque para apreciar la calidad de un poeta y de un poema lírico. La antigua norma poética según la cual una poesía tenía que obedecer a una necesidad artística, no ha perdido vigencia. Únicamente se han transferido de las imágenes e ideas a las curvas sin significado del lenguaje o de la tensión. Estas pueden subyugar aunque aparezcan ser un material obscuro y susceptible de múltiples interpretaciones; si subyugan, el poema es bueno. Con el tiempo, y a base de esas indicaciones, uno va aprendiendo a distinguir a los seguidores de la moda de los verdaderamente elegidos, a los charlatanes de los poetas"[115]

[113] Op. cit. pág. 97

[114] Resumidas en: contracción; titulación como momento lingüístico; función indeterminadora de los determinantes; uso de procedimientos simbólicos; deshumanización; aislamiento y angustia; oscuridad y hermetismo; magia del lenguaje y sugestión; poesía alógica; el absurdo y el humorismo; desvalorización de la realidad; fragmentarismo; imaginación dictadora; técnica del fundido y metáforas.

[115] En Estructura de la lírica moderna, Seix Barral, 1974, pág. 275

* * * * *

Al final del encabezamiento de este subapartado habíamos escrito escuetamente "el poema". Nos ocuparemos ahora de este asunto, haciendo algunos comentarios. Al igual que ya consideramos la diferenciación entre poesía y poeta religioso, conviene ahora diferenciar entre poema y poemario religioso, y hablar un poco sobre lo que entendemos por poema.

Qué entendemos por poema no es tan fácil de especificar como a primera vista parece, aunque sea una convención (poesía=lenguaje versal). Cuando se habla de poema no nos referimos a lo poemático. Es precisamente la reivindicación de esta esencia de lo poético lo que ha llevado a reclamar como poético también pasajes escritos en prosa con una gran carga poética, al igual que muchas veces lo poético puede ser prosaico o narrativo[116].

Muestra muy significativa de todo ello es que en la definición de 'poema' del diccionario de la R.A.E. (21 edición) podemos leer: "Obra en verso, o perteneciente por su género, aunque esté escrita en prosa, a la esfera de la poesía. Tradicionalmente se da este nombre a las de alguna extensión. Poema épico, drámatico./ **en prosa**. Subgénero literario al que pertenecen obras en prosa, normalmente cortas, que expresan un contenido análogo al de un poema lírico, aunque con posibilidades de tensión continua menor que en este, sin que ello se sienta, en principio, como una merma de su calidad".

Como ya nos extendimos en la consideración del fondo y la forma poéticas y de los criterios de calidad, no vamos a entrar en más disquisiciones. A efectos prácticos diremos que lo habitual en la presente investigación son los poemas versales. Aquellos en prosa -de escasa presencia en lo poético religioso hispanoamericano- que encontremos serán convenientemente señalados.

[116] Por eso en la Antología Chilena, Cánovas y Arteche incluyen textos indígenas de carácter poético no versal

Otra consideración, no exenta tampoco de cierta ambigüedad, que cabe hacer en lo poético religioso es la distinción entre poema y poemario ("conjunto o colección de poemas"). Los poemarios pueden ser o bien un poema o bien un conjunto de ellos, que o pueden estar interrelacionados, como piezas de un solo puzzle, o bien pueden ser totalmente independientes. Nosotros, en la presente investigación tomaremos en cuenta los poemarios religiosos y aquellos poemas religiosos que, aún insertados en otros poemarios, sean abundantes y significativos en los mismos[117], dejando aparte el estudio de los poemas religiosos sueltos, sin formar unidad, de cualquier otro poeta[118]. Dentro de los poemarios que estudiemos, o de los cuales emitamos juicios, siempre intentaremos mostrar, si la hay, la relación existente entre los poemas que constituyen el poemario; o, si el caso es así, la relación con otros poemarios.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

b. Lo simbólico en lo religioso

Capítulo interesante dentro de lo poético-religioso es el análisis de lo simbólico, por una doble consideración. Ya dijimos que una característica de la poesía contemporánea, según Bousoño, era el empleo de los símbolos, visiones e imágenes visionarias, a causa de la importancia de las emociones en lo poético (interpretaciones irracionales del mundo): "en la poesía contemporánea, a diferencia de la poesía de otros períodos, el tema mismo puede, con frecuencia, hacerse simbólico, constituirse como símbolo, en su sentido más riguroso". Y por otra parte, como nos recuerda Manfred Lurker[119], no existe ninguna religión ni culto sin símbolos,

[117] Nos referimos a aquellos autores en que lo religioso-poético es importante, como G. Mistral, C. Vallejo, N. Parra y J. Debravo

[118]En los poetas de las vías se considerará toda su producción poética religiosa

[119] El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones, Herder, Barcelona, 1992

"aunque no conviene olvidar que el símbolo no puede expresarlo todo". Así pues, parece que tanto la cara poética como la religiosa nos empujan al símbolo.

De todas formas, Bousoño mira al símbolo como artificio literario, mientras que Lurker lo hace más globalmente. Ambos, no obstante, sostienen en común la irracionalidad del símbolo. Lurker dice que "mientras el pensamiento conceptual deriva ciertamente de la ratio, el pensamiento figurado, y en especial el simbólico, obtiene precisamente su justificación allí donde ya no tiene acceso alguno el conocimiento racional por conceptos". Pese a esto encontramos diferencias y matices.

Para Lurker hay dos tipos de símbolos: "los símbolos captados por los hombres de todos los pueblos, culturas y religiones[120], como luz y tinieblas, agua y fuego, árbol y monte, también camino y cueva, los denominan algunos autores como 'símbolos originarios'; constituyen el estrato profundo de cualquier consideración del mundo; en ellos hay una realidad objetiva y perceptible por los sentidos que apunta a un poder luminoso y transcendente. La mayor parte de los otros símbolos hay que enjuiciarlos sin embargo desde su situación histórica y social. Y al igual que un hombre crece en una cultura, así también acoge sus símbolos"[121]. De ahí que la religión cristiana también tenga sus símbolos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (Lurke habla sólo de aquellos de la explicitación de Cristo, como el del pez, y de los cuatro de los evangelistas: león, toro, hombre y águila).

Bousoño, por su parte, al hablar de la diferencia entre la imágenes tradicionales y las contemporáneas dice que en estas últimas, "la semejanza es emocional (irracional y subjetiva), es semejanza por asociación preconsciente en la mente lectora, con un mismo significado. Como

[120] Lo que sería para Berrio lo antropológico imaginario, constituyente de la universal forma de concebir el mundo según la imaginación, y según una serie de posturalidades (nocturna, diurna)

[121] Op. cit. págs 26-27

cualquier lector debe percibir tal asociación, podemos hablar, con pleno derecho, pese a todo, de objetividad. El procedimiento para saber la significación irracional de 'lo simbolizado' es preguntarnos por qué A produce un determinado sentimiento; y lo mismo con B" (A término real, B término imaginario, en este caso el símbolo).

Este criterio permite establecer cientificidad en un terreno tan aparentemente resbaladizo y dado a la subjetividad como es el irracional. Pese a todo, no nos resistimos a comentar, junto con Friedrich, que hay ciertos poetas con símbolos exclusivamente personales, que sólo responden a una subjetividad en su irracionalidad, y no a la común objetividad que percibe Bousoño en la subjetividad: "en la medida en que la lírica moderna procede simbólicamente, se repite el hecho obsevado ya desde Mallarmé, de que los símbolos se emplean de un modo autárquico, y no se toman de un patrimonio familiar a todos. Los significados de los símbolos varían de un autor a otro y es preciso a veces descifrarlos a partir del autor que los ha empleado, a menudo con el resultado de que no hay fundamento para ninguna interpretación"[122].

Además de Lurker y Bousoño, R. Guénon[123] y Udo Becker[124] tienen estudios en que catalogan los símbolos. Guénon, quien estudió entre 1925 y 1950 fundamentalmente los símbolos de la ciencia sagrada, no hace excesivas consideraciones teóricas sobre la naturaleza del símbolo, cuya misión es "elevarnos al conocimiento de las verdades divinas". La naturaleza para él es igual que la analogía tomista, un símbolo de lo sobrenatural.

[122] Op. cit. pág. 217.

[123] Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas, Buenos Aires, Eudeba, 1976. La cita corresponde a la pág. 20. En su estudio habla de los símbolos del centro y del mundo, de la manifestación cíclica, de armas simbólicas, de la forma cósmica, del simbolismo arquitectónico, axial y de tránsito, y del símbolo para él más querido el del corazón.

[124] Enciclopedia de los símbolos, Robin Book, Barcelona 1996. Cita de la pág. 7.

Udo Becker, por su parte, nos ofrece una enciclopedia del significado e historia de los símbolos más importantes del mundo, incluidos los religiosos de nuestra cultura occidental. Distingue los símbolos de otras nociones similares como atributos, alegorías, emblemas o siglas, ya que para él "el símbolo, y ésta es su característica esencial, puede y debe abarcar un mensaje completo". Habla además del origen griego de la palabra symbolon -el verbo symballein significaba 'asociar', 'envolver', 'ocultar'-, y del significado latino de symbolum, que era el acervo condensado en fórmulas breves y siempre asociado a un carácter misterioso, de una colectividad religiosa. De ahí que el signo convertido en símbolo codificaba u ocultaba el sentido manifiesto de lo representado o de un concepto.

A ellos acudiremos[125], si es el caso, cuando tengamos que interpretar tal o cual símbolo en un determinado poeta, especialmente en el caso del argentino Bernárdez.

Todas estas consideraciones se pueden aplicar a lo religioso en la poesía hispanoamericana. Y así lo haremos en las conclusiones de nuestra tesis. De momento, baste decir que la acotación es grande, pues el credo cristiano, como señalaba Lurker, tiene ya sus propios símbolos, y éstos serán un lugar común, y meramente de referencia, sobre todo en la corriente estética que señalamos heredera del modernismo. Los símbolos más personales -objetivos en su irracionalidad o subjetivos- serán señalados en su momento en el/los autor/es que hagan gala de este recurso poético.

c. Un método de análisis crítico ecléctico

Y por fin llega la hora de concretar lo operativo para esta investigación. Como dijimos anteriormente, no pretendemos hacer Crítica Literaria, sino establecer unos presupuestos críticos que permitan tratar con credibilidad y fiabilidad lo poético religioso; tener instrumentos idóneos para el análisis crítico.

[125] Otra buena fuente de interpretación es el libro de George Ferguson Signs and Symbols in Christian Art, New York, Oxford University Press, 1961

Pues bien, creemos que la clásica distinción fondo/forma en lo poético sigue siendo la más práctica como punto de partida para analizar cómo se troquela uno en otra, cómo es ese ahormamiento (en palabras de Dámaso Alonso y también siguiendo su distinción entre forma interior y forma exterior), y dar así explicación de la calidad o no de un poema según se cuaje o no, uno en otra en el poema. Razones encarnadas en el poema, a partir de él, razones objetivas[126].

A la estructura interna de la forma se le ha de adecuar una semejante estructura interna en el contenido, o viceversa. La criatura poética ha de ser unitaria, coherente, en lo que mira a estas dos caras que en lo teórico distinguimos en lo poético. Por tanto nos adherimos a los criterios de calidad expresados por Ibáñez Langlois. También hemos de considerar que muchas veces es más difícil, aunque parezca paradójico, explicar por qué una composición es trivial, o insulsa o mediocre (antes que pésima), que explicar por qué un buen poema tiene calidad.

A este respecto hemos de retomar una consideración que ya apareció cuando hablábamos de lo contemporáneo. La poesía religiosa, ha tendido más a la cara del contenido que a la del continente en su versión clásica -sobre todo la devota-, tanto por la propia concepción religiosa conceptual de época como por los recursos estéticos empleados. En la época contemporánea sin embargo, se ha basculado más hacia lo formal, fruto tanto de la entrada en otro momento estético, como por las nuevas concepciones de lo religioso. Nosotros, en las conclusiones de esta investigación intentaremos esclarecer cómo es la poesía religiosa hispanoamericana analizada, según la relación fondo/forma, lo que nos llevará también a establecer la evolución de lo religioso durante este período analizado. Religión y religioso son dos términos que conviene distinguir para un análisis estético del fenómeno que nos ocupa.

Por otra parte, al dar razón de calidad, ésta se explicitará en los recursos que influyen tanto en la forma como en el contenido. La definición de esos recursos es pues un capítulo importante, para saber qué entendemos por metáfora, o por la figura que entonces estemos explicando. A este respecto optamos por seguir las definiciones clásicas de la retórica tradicional,

[126] Como se ve, un criterio objetivo (basado en la adecuación, coherencia y unidad entre el contenido y la forma) en lo subjetivo, un criterio que sólo se puede explicar en la realización concreta de un poema x

bien ejemplificada en el trabajo clásico de Tomás Navarro Tomás Métrica española (Ed. Guadarrama 1972) o en los tratados como los de F. Lázaro Carreter (Cómo se comenta un texto literario, Cátedra, 1975) José Luis Martín, (Crítica estilística, Gredos, 1972), o Raúl H. Castagnino, (El análisis literario), Bs. As., Nova 1961.

Con relación a una parte de las modernas regidas por fenómenos visionarios propios del irracionalismo poético, seguiremos a Carlos Bousoño[127], aunque sin especificar exactamente de qué tipo de imagen se trata.

Dentro de este apartado se encuentra la metáfora y la metonimia, objeto de numerosas redefiniciones según los estudiosos, como Michel Le Guern[128], quien aplica los criterios lingüísticos de connotación y denotación. Para él "la peculiaridad de la metáfora consiste en unir una denotación, marcada por un proceso de selección sémica, a una connotación psicológica obligada, incluso en un contexto reducido. Ahí se encuentra el carácter específico de la metáfora: al obligar a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos de significación, ella permite poner de relieve los elementos mantenidos a un nivel distinto del de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica, pues la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar a él"[129].

[127] Nadie como él ha deslindado y analizado la especificación metafórica contemporánea, distinguiendo entre símbolo, visión e imagen visionaria, que tienen en común el ser fenómenos visionarios. Como las diferencias -según el mismo confiesa- entre ellas sólo son instrumentales, señalaremos lo que tienen en común: la opacidad o plasticidad,; la función intuitivamente solo emotiva; la borrosidad de los ingredientes razonables cuando éstos son extraídos en un análisis extraestético.

[128] La metáfora y la metonimia, Cátedra, 1976

[129] Op. cit. pág. 25. La metonimia la define "por un distanciamiento paradigmático: se trata de la sustitución del término propio por una palabra diferente, sin que por ello la interpretación del texto resulte netamente distinta. Sus tipos son: causa por el efecto; efecto por la causa; el continente por el contenido; el nombre del lugar en que las cosas se hacen por la propia cosa; el signo por la cosa significada" (pág. 26). "Todas las categorías de la metonimia, en sentido estricto, corresponden a la elipsis de la expresión de la relación que caracteriza a cada categoría" (pág. 31)

Aunque aparentemente parezca que la definición de Le Guern y de Bousoño están cercanas éstas se diferencian, ya que para Bousoño, "la connotación es también un fenómeno asociativo, pero su asociación es consciente, en el que hay calificación y no hay misterio alguno", "las connotaciones representan lo contrario del simbolismo, y producen emociones racionales que proceden de alguna cualidad o grupo de cualidades que en nuestra cotidiana vida despierta nos parecen reales en los objetos o en las situaciones de que se trate, séanlo de modo efectivo o séanlo subjetivamente"[130].

Aún así, creemos que en el fondo hay cierto parecido, ya que ambos comparten el que la relación de la metáfora es una relación de identificación y la metonímica de proximidad. Por otra parte, Bousoño también habla de metáforas simbólicas cuando se produce una identificación pero no objetiva, sino con la emoción, que despiertan el elemento real y el imaginario.

Así pues, nosotros entenderemos por metáfora la relación de identidad (sea real, emocional o imaginaria) del término real con el imaginario, que viene a ser lo que siempre se ha considerado como metáfora.

Con relación a las demás figuras retóricas contemporáneas, sólo explicitaremos la compartida con Bousoño de "ruptura del sistema esperado", y la propia denominación de encabalgamientos en cascada (un tipo de encabalgamiento que sigue una disposición tipográfica versal en forma de cascada), dos recursos constantemente empleados en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

De todas formas, hemos de decir que no nos dedicaremos a hacer listados de los recursos empleados por los poetas religiosos. Éstos serán analizados para señalar alguna característica de

[130] En Superrealismo poético y simbolización

un poema o de un poeta, especialmente en los poetas ejes de las vías temáticas, cuando estudiemos su obra poético-religiosa.

Así pues, el método de análisis de la poesía religiosa hispanoamericana será un método de análisis crítico ecléctico, que toma como instrumentos las aportaciones que, en la presente investigación, hemos considerado mejores de los diferentes estudiosos, sin adscribirnos a ninguna escuela o movimiento estético (aunque se podría decir que de alguna forma seguimos la estilística damasiana) y que unas veces se fijará más en la forma poética y otras en el contenido, según lo que convenga señalar, pero teniendo siempre en cuenta el indisoluble maridaje forma/contenido y pronunciándonos, cuando así lo estimemos oportuno, y siempre dando razón del porqué, sobre la calidad de poemarios o poesías.

A este respecto, formulamos ahora una petición de principio. Los autores tratados en las vías son todos de una gran calidad poética -basta la mención de su nómina para percatarse de ello-, y renuevan la poesía religiosa, llevándola a unas cotas de calidad insospechadas hasta entonces. Del resto de la producción poética religiosa hispanoamericana, de la que ofreceremos un somero panorama y elencos, también pronunciaremos en su momento, juicios de calidad cuyo razonamiento a veces habrá de ser muy sintético por razones obvias.

d. Algunas consideraciones sobre bibliografía y crítica

Quisiéramos en este breve apartado hacer algunas reflexiones sobre la bibliografía y la crítica en la presente investigación.

Como es obvio señalar, las dificultades encontradas para el estudio de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea son considerables. A la vastedad numérica tanto de los países como de las obras publicadas se le une la reducida tirada de los títulos, propia de la producción poética, al igual que su carácter nacional, lo que hace difícil conseguir los ejemplares, pese al conocimiento de los títulos (bien sea por espigar entre historias de la literatura hispanoamericana, libros o artículos de crítica, revistas, antologías, o por transmisión verbal o epistolar).

Así pues, nos ha sido a veces imposible conseguir determinado poemario que nos faltaba por leer de la producción poética de un autor importante, o leer un libro de un determinado poeta religioso (o posiblemente religioso) del que teníamos referencias. De ahí que haya, inevitablemente, lagunas. A ello hay que a□adir la dilatación en el tiempo de la investigación, que ha dado lugar a nuevas publicaciones, bien de crítica, bien de los autores vivos que siguen editando.

El lugar fundamental de investigación ha sido la biblioteca del I.C.I. y la Biblioteca Nacional, ambas en Madrid, pero hay muchos libros que aparecen en la presente investigación que no figuran en mencionadas bibliotecas y a los que hemos tenido acceso por diversas fuentes, muchas veces gracias a la generosidad de estudiosos amigos de los países en cuestión (de Carlos Francisco Monge por ejemplo, en el caso de Costa Rica, de Rubinstein Moreira en Urugay, o de Jaime Quezada en Chile), e incluso de los propios poetas estudiados (caso de Joaquín Antonio Peñalosa), que nos han facilitado los ejemplares. En el Apéndice se da cuenta detallada de todos los libros y autores por nosotros analizados, al igual que de libros y autores de referencia para futuras investigaciones.

De esta dificultad se deriva otra, mencionada anteriormente: la inexistencia de un estudio global sobre el tema que nos ocupa. Ya dimos cuenta de los pocos estudios y antologías que versan sobre el mismo, y ya señalamos asimismo su marcado carácter nacional.

Esto mismo ocurre, como señala Teodosio Fernández[131], si fijamos nuestra mirada en el estudio de la poesía contemporánea hispanoaméricana. Él mismo repasa con acierto y concisión el estado de la crítica hasta la aparición de su estudio (1987), y a sus compartidas opiniones remitimos, tanto de los estudios globales que han abordado la crítica poética hispanoamericana como de las antologías.

A partir de esa fecha contamos con otros estudios globales y antologías sobre la poesía hispanoaméricana, de los que haremos un pequeño repaso. Del estudio de Sáinz de Medrano Arce (Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo), Taurus, Madrid, 1992) ya

[131] Op. cit. págs. 117-122

hablamos al establecer nuestra periodización. Su estudio de la poesía es didáctico, certero y clásico -también a la hora de establecer periodos-, aunque analice especialmente las figuras reconocidas. Selena Millares en Historia de la literatura hispanoamericana[132], traza en cuatro capítulos un panorama de la poesía intentando definir la esencialidad de la misma en bloques de 20 años. En cada uno de los períodos señala características y su ejemplificación, para pasar después a un recorrido por los distintos países. El último es, por características comprensibles, el más liviano, limitándose a una lista de nombres y un adjetivo. El conjunto, no obstante, es abigarrado y denso dentro de su unidad, intentando ir a la esencia de cada poeta, en una frase que la aglutine -también poéticamente-. La bibliografía final del período también es de utilidad. La única pega es que el conjunto no es excesivamente didáctico. A continuación señalaremos los autores 'religiosos' que hemos ido espigando en cada uno de los cuatro capítulos.

Del cap. IV ('La vanguardia poética. Historia de una insurgencia' Años 20-30), señala a Humberto Díaz Casanueva, "visionario, críptico y metafísico"; José Gorostiza, "cuya obra se extiende desde la vertiente popular a la metafísica y el horror alucinado que late en su obra maestra"; Altazor de V. Huidobro; César Vallejo, "se continúan motivos como la 'liturgia erótica' que desde R. Darío y Julio Herrera -sus paradigmas- asimila lo amoroso a los motivos cristianos y se asocia además a lo fatal en un arraigado gusto decadentista: 'la tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre'". Del V ('Continuidad de la ruptura: entre el cántico y el diálogo') al argentino Alberto Girri, "religiosidad y ascetismo se transparentan en su verso, de un consciente feismo"; el puertorriqueño Francisco Matos Paoli, "inquetudes religiosas que se dejan notar en El viento y la paloma; el mexicano Alí Chumacero, "su dolorida religiosidad y el ritmo salmódico son dos signos que definen la naturaleza de su obra"; y el chileno Nicanor Parra, en Sermones y prédicas del Cristo deElqui y Nuevos sermones del Cristo de Elqui.

Del cap. VII ('Conjetura, testimonio o transcendencia. El irrealismo poético'. Años 60-70) a Jaime Sabines, en La señal, recuento de poemas, y Algo sobre la muerte del mayor sabines; el cubano Antonio Cisneros, con David, Las inmensas preguntas celestes , El libro de Dios y los húngaros, Crónica del Niño Jesús de Chilca y Monólogo de la casta Susana y otros poemas; el

[132]VVAA, Universitas, 1995. Selena Millares se encarga de la poesía

hondureño Roberto Sosa en Los pobres; Ernesto Cardenal; "el intimismo religiosos de Eduardo Zepeda"; el argentino Roberto Juarroz, "canto al amor y a los hombres pero desde lo transcendente"; el peruano Jorge Eduardo Eielson, "funde la suntuosidad barroca y la religiosidad con lo absurdo e irracional"; y los cubanos Eliseo Diego, "su intimismo está teñido de una religiosidad que ilumina la muerte o el misterio: su verso es bálsamo, consuelo que afirma la posibilidad del Paraíso en la tierra", y Cintio Vitier, "imbuido de religiosidad y comprometido con su tiempo". Por fin, de los años 80-90, en el cap. VIII ('últimas tendencias. El texto abierto') señala "lo cotidiano transcendente del costarricense Carlos Francisco Monge o el argentino Ricardo Herrera"; "la religiosidad disidente de Rubén Astudillo"; "La pasión según S. Judas del hondureño Enrique Noriega; y "Coral Bracho y su vocación hacia lo transcendente".

Hay que prestar atención también, en lo referente a estudios globales sobre la poesía última, al libro La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años[133], que, amén de analizar la poesía española, catalana, gallega, portuguesa y brasileña, analiza los últimos años de las diversas poesías en los distintos países hispanoamericanos, de una forma monográfica, y que nosotros hemos utilizado como fuente para rastrear la poesía religiosa y para ubicar a algunos de nuestros autores si es el caso. Además, en cada artículo, normalmente de un escritor-crítico del país en cuestión, suele haber una bibliografía útil, tanto de crítica como de antologías.

Por otra parte, queríamos hacer mención aquí a un aspecto de lo religioso que quizá alguien eche en falta en esta investigación, nos referiremos al aspecto demoníaco, a la suplantación de Dios por su contrario, e incluso su propia relación (religión). Este aspecto, que nosotros no tocaremos, lo ha tratado José María Souvirón en El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio[134], aunque sólo se ocupe de un poeta hispanoamericano, Borges, en su capítulo XV, refiriéndose a su caudal de conocimientos esotéricos.

[133] VVAA, Ed. Visor, 1994

[134] 2 ed. Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1968

Y si bien nosotros no hemos estudiado el elemento demoníaco en la poesía religiosa hispanoamericana, sí que en el cap. II analizamos distintas relaciones poéticas desde el conflicto y la rebeldía con Dios. A este respecto conviene citar aquí también el libro de Ramiro Lagos, Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana[135], que nosotros utilizaremos a la hora de hablar de la vía de la teología de la liberación, ya que la protesta de ese mester de rebeldía se canalizará, en lo religioso, a través de esa expresión social, aunque también veamos las manifestaciones individuales.

Hemos de recordar también aquí que, salvo casos puntuales, hemos prescindido de todo el material sobre el tema publicado en revistas, tanto de crítica como de poesía, por motivos obvios.

Un panorama por hacer

En el Apéndice esbozaremos un sucinto panorama de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, en el que daremos cuenta de todos los autores y poemarios por nosotros analizados en los años que ha durado esta investiagación. Es, por supuesto, un panorama por hacer, que requiere un ímprobo esfuerzo debido tanto al número de países como de poetas, puesto que 'el tema religioso' está presente en casi todo poeta que escriba, de una manera más o menos intensa.

Podemos, no obstante, señalar algunas evidencias que se nos imponen en este panorama:

-no hay, que sepamos, ninguna manifestación poético-religiosa importante, cuajada en vías o caminos, que se nos haya escapado, salvo la conscientemente obviada piadosa/devota de poca calidad y la mística, aunque para la primera tengamos muestras representativas de su renovación con calidad en Langlois y Peñalosa principalmente, y para la segunda contemos con Bernárdez y Cardenal.

[135] Ed. Dos Mundos, Madrid-Bogotá, 1973

-los tres países más importantes en el fenómeno poético-religioso contemporáneo son Chile, México y Argentina, como muestran sus antologías religiosas. De estos países se ofrecen panoramas de ubicación en el estudio de los autores o autor perteneciente/s al mismo. Después de estos tres países son Puerto Rico, Cuba, Costa Rica, Nicaragua, Colombia y Urugay los que ofrecen mayor entidad. Menor presencia encontramos en Ecuador, Venezuela, Guatemala, Panamá, Perú, Honduras, Bolivia, República Dominicana y Paraguay.

-aparte de las vías por nosotros señaladas, hay múltiples opciones a la hora de agrupar elementos de lo religioso en un estudios sobre la poesía religiosa, principalmente si lo enfocamos desde un punto temático del objeto de la relación: los ángeles, la figura de Cristo, La Virgen, los ciclos litúrgicos, etc.

-las conclusiones por nosotros extraídas de los nueve poetas, aunque no sean extrapolables en un 100% al resto de la poesía religiosa, son el reflejo fiel de lo más significativo de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea y plasman el recorrido religioso-poético de personalidades líricas de primera magnitud.

CAPÍTULO II

PRINCIPALES VÍAS DEL DESARROLLO POÉTICO-RELIGIOSO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

En este capítulo vamos a estudiar las diferentes manifestaciones del verterse poético religioso hispanoamericano contemporáneo, concretadas en caminos, vías o senderos que recorren buena parte del espectro posible de relaciones poéticas entre el hombre y la Divinidad, esencia del fenómeno poético religioso como quedó explicado anteriormente.

Si bien sabemos que toda clasificación es un poco arbitraria, nosotros hemos intentando aquí, sin ser exhaustivos, recoger los principales cauces por los que corre la poesía religiosa hispanoamericana con calidad en este siglo. Y pese a que pudieran ser múltiples, nos hemos quedado con tres vías principales: la teológica, la franciscana y la intimista, con sus diversas subdivisiones. No hemos querido dedicar una vía específica a la poesía religiosa devota o piadosa, que cuenta con una abundante producción hasta bien entrado el siglo XX y que suele responder a una estética que nosotros hemos denominado heredada del modernismo. Los motivos de esta elección creemos están suficientemente expresados en el primer capítulo. Amén de otras consideraciones, el criterio de calidad poética ha sido determinante. No obstante, en varios de nuestros autores eje encontramos este tipo de poesía, muy renovada y con calidad poética suficiente como para constituir una posible vía de poesía devota o piadosa con calidad.

Hemos de recordar también que cada vía cuenta con su/s representante/s. De hecho han sido los poetas quienes han dado lugar a las vías. La realidad poética siempre va delante del análisis crítico. Estos poetas son voces de primera magnitud no sólo en sus respectivos países, y muchos de ellos cuentan con numerosos estudios, como en el caso de Francisco Luis Bernárdez, César Vallejo, Gabriela Mistral, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra o Jorge Debravo. Los restantes son poetas consolidados, principalmente en sus ámbitos nacionales, como Joaquín Antonio Peñalosa, Ibáñez Langlois o Pedro Casaldáliga. Quizá sean estos últimos los menos conocidos. Entre todos se abarca el presente siglo, intentando guardar un cierto equilibrio, aunque sean más los poetas vivos, que continúan con su producción, que los que nos han dejado físicamente.

De cada una de estas grandes figuras hemos intentado extraer un elemento que caracterice el grueso de su producción. El resultado han sido las vías y sus divisiones. Como se puede imaginar, el afán por abarcar toda la obra poética religiosa de los autores nos supondrá un mayor esfuerzo, que esperamos se vea compensado con una mayor profundidad y objetividad en los juicios. El procedimiento que hemos seguido, aunque no sea homogéneo, sigue más o menos un mismo paradigma. Se da cuenta de acontecimientos vitales que incidan directamente sobre la producción poético-religiosa del autor; se analiza su producción poética religiosa y los estudios -si es el caso- más relevantes sobre su obra, y se sitúa al autor dentro de su contexto poético-religioso; posteriormente se intenta explicitar, mediante los propios textos, la esencia de la vía/camino poético de ese autor o el aspecto crucial dentro de la misma; a la vez, o en mención aparte, se da muestra de su calidad poética, ejemplificando su peculiar estilo poético; y por fin, se extraen o agrupan las conclusiones a las que hallamos llegado.

Al finalizar el estudio pormenorizado de las vías, no haremos ninguna visión de conjunto, retomando los distintos aspectos. Eso será tarea del siguiente capítulo, el de las conclusiones. No obstante, será inevitable ir haciendo alguna que otra mención a uno u otro autor de las distintas vías, para mostrar influjos, coincidencias, etc.

I. VÍA TEOLÓGICA

El camino, la senda o la vía teológica, en la poesía religiosa hispanoamericana representa una modalidad importante, debido no sólo a la calidad poética que dicha manifestación tiene en sí misma, sino también como muestra, ejemplo o consecuencia de la religiosidad cristiano-católica del continente Americano, y por extensión de la Iglesia Universal.

Nos referimos en concreto a las dos grandes ramas que hemos advertido en esta manifestación poética religiosa teológica: la teológica tradicional y la teológica de la liberación o teología de la liberación, como popularmente se la conoce. Dos ramas poéticas que toman postura y partido y que se enfrentan entre sí, como se han enfrentado en otras parcelas de la religiosidad (en la propia teología, pastoral, etc.), y que también son ejemplo de dos posturas diferenciadas dentro del seno de la Iglesia Católica[1]. Por una parte tenemos a Ibáñez Langlois, sacerdote poeta que pertenece a la Prelatura Personal Opus Dei, una fuerza emergente dentro de la Iglesia, y por otra a Ernesto Cardenal, sacerdote y ex-político, uno de los máximos dirigentes de la llamada Teología de la Liberación, enfrentada en no pocas veces con Roma. Y entre medias, como un puente tendido desde el lado de la liberación, nos encontramos con la poesía de Pedro Casaldáliga.

Junto con estos posicionamientos en lo teológico, cuyas características analizaremos más adelante, nos encontramos con la poesía religiosa de Francisco Luis Bernárdez, fruto de una concepción católica neotomista imbuida de visión franciscana, que nos entronca con una poesía religiosa clásica, llena esta vez de explicaciones teológicas para dar cuenta de sus experiencias religiosas, de aire místico. Por este talante tradicional (y también ortodoxo) hemos unido bajo esa misma denominación a la poesía del argentino Bernárdez y del chileno Langlois, si bien haremos una clara distinción entre ambos, ya que al primero le prima más el componente clasicista,

---

[1] Como se puede observar en Historia de la Teología, de José Luis Illanes y Josep Ignasi Saranyana (BAC, Madrid, 1995). Es importante tener un conocimiento de los movimientos teológicos del s.XX para darse cuenta de la importancia tanto de la teología de la liberación, como del enfrentamiento con el neoescolasticismo. Para ello consultar especialmente el cap. X y XI, sobre todo este último. Haremos más adelante referencias específicas a estos capítulos.

mientras que al segundo es el dogmático el que más se le aprecia.

Todos estos senderos personales se agrupan dentro de lo que hemos denominado poesía teológica. Esta palabra, que significa "perteneciente o relativo a la teología", es decir, de la "ciencia que trata de Dios y de sus atributos y perfecciones"[2], aplicada al sustantivo poesía nos da cuenta de una serie de rasgos que le son propios:

-predilección por la cara del contenido poético. Normalmente la forma está al servicio del qué poético. Hay una direccionalidad clara (recordemos: un tipo de relación de conocimiento).

-el contenido poético responde a un doctrinalismo, es decir a una posición teórica, normalmente preconcebida, en que las palabras significan algo que está bastante preestablecido. Este sistema puede ser de un signo u otro, pero es algo coherente y estructurado. A este respecto se requiere el conocimiento del sistema doctrinal por parte del lector para una adecuada comprensión del mensaje poético. Desde el punto de vista religioso doctrinal se pueden establecer criterios de ortodoxia o no según un determinado credo, en este caso el católico. Hay pues, una intencionalidad.

-suele existir una gran carga moralizante o de adoctrinamiento en este tipo de poesía, la cual se sirve de distintos recursos para lograr este objetivo, más o menos implícito, en la mente del escritor, y gracias a los cuales la detectamos.

-muchas veces, por esa mayor carga del contenido poético, se suele tender a poemas extensos o narrativos, en los que el mensaje o experiencia religiosa que se quiera transmitir se pueda desenvolver y quedar bien claro.

Por estos motivos y por la importancia y aportación que supone esta vía teológica, y el enfrentamiento que se vive en el seno de la misma, este apartado del capítulo será bastante extenso, sobre todo el dedicado al análisis de la manifestación poética de la Teología de la liberación.

I.1 VÍA TEOLÓGICA TRADICIONAL: FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, IBÁÑEZ LANGLOIS.

2 DRAE, 21 ed., 1992

A ambos autores y poesías les une el carácter teológico de su poesía. Es más, a los dos se les detecta un evidente uso de la teología "oficial" de la Iglesia, la de Santo Tomás de Aquino, el llamado escolasticismo o teología escolástica, aunque uno del período anterior al Concilio Vaticano II (1959-65) y otro al período postconciliar[3]. De ahí que ambas poesías sean manifiestamente ortodoxas desde un punto de vista del credo católico. Múltiples ocasiones tendremos para ejemplificar este aspecto cuando analicemos pormenorizamente sus poemarios.

Muestra esto un hecho importante dentro de la evolución del pensamiento religioso católico del siglo XX: el reforzamiento por parte del sector oficial de la Iglesia Católica Romana, tras el Concilio Vaticano II, de la doctrina del Aquinate para la explicación de las verdades de fe, y el fenómeno religioso.

BIBLIOTECA VIRTUAL

No obstante hay diversos factores que separan a Bernárdez de Langlois. En primer lugar, los dos momentos estéticos diferentes que inciden sobre su poesía, o a los que ellos se adscriben para forjar su peculiar estilo poético. Así, mientras Bernárdez continúa una tradición poética clasicista que bebe en San Juan, Fray Luis (por temas y estrofas clásicas como la lira, el soneto, etc.), y que asume restos del Modernismo (tanto en cierto vocabulario como en una gran parte de poesía devota o piadosa), Langlois incorpora a su lenguaje poético religioso todo el rico aire renovador que dejaron las vanguardias, tanto en la utilización de su imaginería como en el empleo del versículo.

Amén de esto, el propio contenido teológico, que se manifiesta en Langlois con un claro matiz dogmático, de defensa-ataque, y estigmatización; mientras que Bernárdez utiliza lo teológico, en lo mejor de su poesía religiosa, para explicar sus experiencias religiosas y para con

---

3 En 1870 León XIII, en la encíclica "Aeternis Patris" se decanta por la conveniencia de acudir a las explicaciones del Aquinate como las más adecuadas para la doctrina cristiana. Pío X en el s. XX refrenda sus palabras (encíclica "Pascendi"). Desde entonces esta opinión ha sido conservada por la Iglesia, sin constituir, claro está, ningún dogma. Forma parte del llamado "magisterio ordinario". Se puede abundar en el tema en la Historia de la Teología (op. cit.), en las págs. 322-323 y 361-365, dedicadas al magisterio eclesiástico y orientación de la Teología, y la eclosión de la Teología en el período postconciliar.

su ejemplo adoctrinar, formar a sus lectores.

I.1.A. VÍA TEOLÓGICA TRADICIONAL CLASICISTA: FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

La figura y obra poética del argentino Francisco Luis Bernárdez (1900-1978) es una referencia obligada dentro de la poesía religiosa de su país, y por extensión de la poesía religiosa hispanoamericana. Su quehacer poético se puede enclavar dentro de esa corriente poética clásica que definíamos en el capítulo I cuando hablábamos de los principales movimientos estéticos que se dan en la poesía contemporánea, ya que su poética bebe en el clasicismo hispánico de autores como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Gonzalo de Berceo; y pese a elaborar un estilo personal, éste siempre se ve deudor en la doble cara de lo poético de ese aire clásico de la poesía religiosa hispánica.

Es por ello que atendiendo a los contenidos de su poesía religiosa los críticos detectan unánimemente tanto su pose teológica como sus pensamientos o experiencias católicas manifiestamente ortodoxos. Y lo mismo puede decirse del verterse poético en moldes clásicos como la lira, el soneto, los tercetos, e incluso su peculiar "invención", el verso de 22 sílabas, todos ellos de corte eminentemente clásico.

Antecede Bernárdez a Langlois (y no sólo por la cronología) precisamente por su corte más clásico tanto en forma como en contenido. Aunque ambas manifestaciones sean teológicas y ortodoxas hay notables diferencias, muestra de la riqueza de matices y tono dentro de una similar concepción religiosa, amén de experiencias religiosas dispares y diferentes momentos estéticos.

De todas formas, hemos de recordar el carácter convencional de esta clasificación; Bernárdez también podría ubicarse dentro de la poesía de corte franciscano, ya que, como veremos, dentro de su pensamiento poético este componente franciscano forma parte integral de su cosmovisión religiosa.

Procederemos en las páginas que siguen a analizar la figura de Bernárdez dentro del fecundo panorama poético religioso argentino, a la vez que intentaremos especificar las peculiaridades de su poesía religiosa, siempre guiados por los diferentes críticos que se han ocupado de su obra, recorriendo la globalidad de su producción poética.

Francisco L. Bernárdez dentro del panorama de la poesía religiosa contemporánea argentina

Como sabemos, Argentina junto con Chile y México forman los tres pilares básicos sobre los que se asienta la producción poética religiosa del continente americano. Muestra de ello son las compilaciones antológicas y los estudios realizados sobre la poesía religiosa de esos países. En Argentina, fue Roque Raúl Aragón[4] el primero en estudiar críticamente el fenómeno, intentando su clasificación y catalogación, a la vez que elaborar una antología básica de dicha poesía. Su testigo lo ha recogido, veintiocho años después, Ana M Rodríguez Francia[5], en un estudio que, a diferencia del anterior, sólo intenta ofrecer tres perspectivas religiosas en la poesía argentina, las de Alfredo R. Bufano, Bernárdez y María Rosa Lojo, con lo que sigue siendo la clasificación de Aragón[6] la que emplearemos para ubicar a nuestro autor.

Dentro de dicha clasificación ocupa Bernárdez, junto con A. Vallejo, Fijman, Dimas

4 Op. cit. Cap. I (Antología de poesía religiosa argentina, Ed. Culturales Argentinas, 1967). Ya hablamos en su momento de las ideas de Aragón sobre la poesía religiosa. Nos limitaremos ahora a comentar la parte clasificatoria y la propia antología.

5 Perspectivas religiosas en la poesía argentina (Alfredo R. Bufano, Francisco L. Bernárdez, M. Rosa Lojo), El Francotirador Ed., Buenos Aires, 1995

6 Pese a ser "la primera vez que se trata el tema con respecto a nuestra literatura. Por eso no indico las fuentes bibliográficas: no he acudido a ninguna que no sean las propias obras de los autores que nombro" (pág.77), y por tanto, más básico, e incluso pese a notársele descaradamente un cierto partidismo ortodoxo, el trabajo crítico de Aragón tiene más calado en este aspecto que el de Rodriguez Francia, quien sólo levemente se cuestiona la naturaleza del fenómeno poético-religioso, sin entrar nunca en periodizaciones. A este respecto cabe elogiar el trabajo y método de Aragón, quien incluso facilita su dirección para modificar la investigación.

Antuña, Castellani o Marechal, un puesto más dentro del denominado "Renacimiento Católico"[7], que abarca desde un punto de vista cronológico, desde el segundo cuarto de siglo hasta la aparición de una nueva generación "confesional" formada por Bruno Jacovella, J. M Estrada, A. Sola González, J. M. Castiñeiras, Helvio C. Botana, etc.[8]. Este renacimiento católico vino propiciado principalmente por la creación de los Cursos de Cultura Católica[9], y la posterior fundación de la revista "Criterio", a la que seguirían otras más, entre las cuales fue la revista "Martín Fierro" la que tuvo mayor influencia. Los Cursos de Cultura Católica son claves para entender la teologización de la poesía, especialmente la de Bernárdez, como acertadamente señala Aragón: "la poesía empieza abriéndose a la teología en lugar de coincidir con ella -a su modo- en el objeto que le es común. Hay estrofas de Bernárdez p. ej., que son la versificación de argumentos escolásticos"[10].

Bernárdez es, para Aragón, "uno más", dentro del contexto de la poesía religiosa argentina. De hecho, los juicios sobre su obra poética así lo ponen de manifiesto[11], salvando exclusivamente El buque, El arca y El ángel de la guarda, aunque, eso sí, reconozca en las conclusiones de su estudio que los dos últimos forman, junto con El centauro de Marechal, uno

7 Los períodos anteriores fueron el acervo popular hasta el s.XVII, y el tiempo de vacas flacas, que incluye hasta el primer cuarto del s. XX, con autores como Luis José de Tejeda y Guzmán (s.XVII), José Agustín Molina (s.XIX), o Enrique Blanch o Delfina Bunge (ppios del s. XX). Como vemos por la denominación, la ortodoxia es un criterio básico para la clasificación, de ahí juicios como el siguiente referidos a la poesía religiosa del primer cuarto de siglo XX: "muy pocos son los poetas ortodoxos -o siquiera sumisos a la Iglesia- que merezcan citarse" (pág. 36)

8 Posteriormente, "la poesía religiosa fue extendiéndose cada vez más y aún llegó a ser plaga" (pág. 67), hasta llegar a las nuevas figuras como L. Wagenfhürer, P. Soulé, Ana Gándara, J. M. Palacio, Alfredo Bufano y un largo etcétera en el que figuran bastantes mujeres

9" En el segundo cuarto del s. XX la conciencia de crisis que conmueve la estructura de la nación produce una revivescencia de la cultura católica alentada por reacciones similares en Europa" Op. cit. pág 71

10 Op. cit. pág. 42

11 Cfr. op. cit. pág. 46. Más adelante dirá de Bernárdez, un tanto irónicamente, que "asiste diligentemente a las celebraciones de la Iglesia", pág. 72

de los poemas "de aliento" que se han hecho en los últimos treinta años[12].

En cuanto a los poetas y poemas seleccionados en la parte antológica del libro de Aragón, hay que señalar que, a nuestro juicio, salvo precisamente los poemas de Bernárdez, uno de Marechal, y algunos "curiosos" de Botana y Castellani, la mayoría son versos devotos, de poca fuerza y adjetivación retórica (Vallejo), que narran acontecimientos como la pasión o loan a María o a los Santos. También hay varios sobre los ángeles, otros de corte intimista (que en la mayoría de los casos reflexionan sobre la concepción del pecado), algún villancico y poemas patriótico-religiosos. En definitiva, pese a criticar Aragón en su estudio preliminar los versos "devotos", la mayoría de los versos de su antología no pasan de ser píos y en muchas ocasiones, mediocres.

Rodríguez Francia, por su parte, en la introducción general a su estudio no se interroga sobre clasificaciones ni indaga en disquisiciones teóricas sobre el fenómeno poético religioso. Así, para sus poetas, entre ellos Bernárdez, se limita a señalar lo ya conocido, "Alfredo R. Bufano y Bernárdez pertenecen a la misma generación y su línea afinca -en grados diversos- en el fundamento que sostiene la sensibilidad contemplativa y la reflexión teológica. La tercera exponente, María Rosa Lojo (escritora contemporánea), aparece como una voz que imposta una poesía religosa de índole metafísica"[13].

Sin embargo, más adelante, en la introducción al estudio de Bernárdez, sí se cuestiona R. Francia la ubicación típica de Bernárdez "en un sitio de transición entre el posmodernismo y las nuevas escuelas"[14], aunque quede siempre invariable el clima ambiental que rodea a nuestro poeta: el cenáculo de "Martín Fierro", y los grupos como "Florida" y "Boedo" (que darán lugar a revistas como Prisma, Proa, Inical, etc.).

---

12 Cfr. op. cit. pág. 72

13 Op. cit. (Rodriguez Francia) pág.12-13

14 Op. cit. pág. 65, y siguiente: "¿Hasta qué punto su composición poética está emparentada, con mayor o menos intensidad, con viejas tradiciones hispánico-clasicistas por un lado y nacientes estéticas hispanoamericanas por otro?". Nos quedamos con esta pregunta porque es iluminadora para nuestro propósito.

Así pues, amén de otras posibles clasificaciones o estudios[15], los dos críticos que han tratado el tema religioso en la poesía argentina del siglo XX , han situado a Bernardez atendiendo a dos patrones distintos, Aragón al generacional y Francia al estético. Nosotros, abstrayéndonos de la historia, le hemos clasificado también, siguiendo nuestro personal criterio (históricamente aséptico dentro de cada nación),en una vía teológica tradicional de corte clasicista, que intentamos definir y especificar.

* * * *

En cuanto al resto de las figuras importantes de la poesía religiosa argentina, hemos de remitir al Apéndice de la presente tesis. Allí se mostrarán junto con sus poemarios más significativos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La poesía religiosa de Francisco Luis Bernárdez

Especificar en qué consiste el meollo de la obra poética de Bernárdez no es tarea tan sencilla como a primera vista pueda parecer, dada "la religiosidad y la acendrada fe católica que alumbran y condicionan todo su pensamiento"[16]. Así, a primera vista, adjetivos como católica, ortodoxa, e incluso teológica pueden fácilmente acoplarse al sustantivo poesía. Pero lo cierto es que sobre ese pensamiento expresamente católico obra la personalidad poética de Bernárdez, quien forja un estilo personal que se manifiesta, aparte de su personal innovación poética del verso de 22 sílabas, en una recreación o recuperación de moldes clásicos como la lira, el soneto,

15Como por ejemplo el libro de Mercedes Roffé, La literatura religiosa española e hispanoamericana (Biblioteca Clásica Contemporánea, Ed. Losada, Buenos Aires, 1991). Dentro de la lit. hispanoamericana tres son las figuras de que se ocupa, Vallejo, Bernárdez y Marechal.

16 Palabras de uno de sus mejores críticos, José María Alonso Gamo, en Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez (Cultura Hispánica, Madrid, 1951, pág. 96). Nos referiremos repetidamente a este estudio, uno de los mejores que sobre casi la globalidad de su obra se han escrito.

o la décima, conducidos ambas (forma y contenido) hacia la sencillez, una sencillez que es la que hace cuestionarse a R. Francia el enclave estético de Bernárdez[17].

Así pues, adelantando un poco lo que más adelante se especificará, la peculiar "novedad" de Bernárdez (y rasgo diferenciador respecto a otros poetas religiosos) radicará precisamente en el verter de un modo sencillo en moldes clásicos un pensamiento teológico -también clásico- tamizado por una experiencia religiosa personal, que de algún modo, sin ser tal, le emparenta con el misticismo (y que R. Francia llamará experiencia "apofática"[18]). Especificar y analizar los distintos hilos que componen el tapiz de la poesía bernardiana es lo que nos ocupará a continuación. Pero antes conoceremos algunos datos de su vida y su obra.

Biografía y bibliografía

Ya se ha encargado R. Francia de recoger en su estudio, bajo el epígrafe "rasgos de su vida"[19], los acontecimientos vitales del poeta más relacionados con el tema que nos ocupa: su conocimientos de las Sagradas Escrituras y los Santos Padres; su actividad pronto abandonada del grupo "Martín Fierro" (que intentó aventuras vanguardistas); su "poderosa vivencia interior" en la catedral de Notre-Dame en 1926 que le revela el misterio virginal de María (experiencia que se recoge en La flor); su asistencia a los Cursos de Cultura Católica, siendo miembro del grupo neotomista "Convivium" (lo que "deja una notable marca en su obra, cuya concepción estética define a la poesía, según su propia expresión, como 'emanación de lo eterno del ser'"); su dolencia respiratoria que lo lleva a tierras cordobesas en 1931 ("donde el paisaje imprime en su

17 "Su singularidad procede de la síntesis de antiguas tradiciones épicas, el mesurado equilibrio clásico, rasgos románticos y barrocos y estilemas propios de movimientos renovadores que surgen en el pasaje entre el siglo XIX y el XX. Por eso creemos que no es ni hispanista puro, ni posmodernista señalado. La poesía de Francisco Luis Bernárdez resiste una fácil clasificación según tendencias o movimientos" (Op. cit. pág. 75)

18 Curiosamente, esta palabra no aparece en el DRAE (92), con lo que su significado, evidentemente, no queda especificado. Ciertamente la experiencia religiosa de Bernárdez no parece ser mística, aunque se le emparente.

19 Op. cit. págs 66-68

alma sentimientos que serán fuerte motivo inspirador") y del reconocimiento público de que gozó (premio nacional de poesía y miembro de la Academia Argentina de las letras). El único acontecimiento vital importante relacionado con su poesía que no recoge R. Francia es el matrimonio en 1939 con Laura González Palau, la Laura de sus versos.

En cuanto a su bibliografía ("publicada en Argentina hasta 1961"), también R. Francia hace un alarde recopilatorio de libros y poemas de Bernárdez aparecidos en revistas, al igual que una "Bibliografía crítica" sobre el poeta argentino.

Sin embargo, nosotros hemos encontrado un 'pero' a dicha recopilación, que más bien es un "desideratum": su bibliografía es meramente descriptiva y no crítica, amén de un poco confusa. Queremos decir que no se plantea ningún problema, cuando un mero cotejo entre su lista y la relación poética que aparece, por ejemplo, en Tres poemas católicos (El Buque, el angel de la guarda, la flor), (Ed. Escelicer, "la vid", 1958[20]) muestra algunas disparidades.

Así por ejemplo, tras recoger los cuatro primeros libros de Bernárdez [(Orto -*O.*- (1922) Bazar -*B.*- (1922) Kindergarten -*K.*- (1923) y Alcándara -*Al.*- (1925)], el cuarto La ciudad sin Laura. El buque, -*LCSL.*- ella lo fecha en 1941, mientras que en la relación de E. Báez ocupa el cuarto puesto El buque, -*EB.*- fechado en 1935, con ediciones en 1943, 45, 47, 50 y 53; el quinto poema de R. Francia Poemas de Carne y Hueso, -*PCH.*- fechado en 1943, es el noveno en la otra lista; Cielo de Tierra -*CDT.*-, el sexto de R. Francia, fechado en 1943, es el sexto también en la otra lista, pero esta vez de 1937, 43 y 48. Lo mismo pasa con Poemas elementales -*PE.*-, el séptimo de R. Francia, fechado en 1943, que está fechado en la otra lista en 1942, 44, y 50. Las Estrellas -*LE.*-, el octavo libro de R. Francia, fechado en 1947, ocupa el puesto n 12 en la relación, pero ya coincide en fechas con los restantes libros, El Ángel de la Guarda -*EADG.*- 1949, Poemas Nacionales -*PN.*- 1950, La Flor -*LF.*- 1951, Florilegio del Cancionero Vaticano -*FCV.*- 1952, Himnos del Breviario Romano -*HVR.*- 1952 (es una traducción de dichos himnos),

20 En la relación aparecen las fechas según las distintas ediciones. Este poemario tiene un estudio previo de Enrique Moreno Báez, que es quien recoge la bibliografía, págs. 9-15, que citaremos en este estudio. Además, Moreno Báez nos vuelve a ofrecer otra relación semejante en la introducción a las poesías del escritor argentino que se recogen en el libro citado, Antología de la poesía católica del s. XX.

El Arca -*EA.*- 1953, y El ruiseñor -*ER.*- 1945, 54. Por fin nos encontramos con La estética de la copa de agua -*LECA.*-, última obra de Bernárdez, publicada en 1963.

Es decir, R. Francia no recoge las primeras ediciones de *EB.* ni la primera de *CDT.*, al igual que da otra fecha para *PE.* De todas maneras, queda reflejada ya toda la producción poética del escritor argentino en la relación citada. El título de sus libros aparecerá con las abreviaturas.

Por otra parte, observando la bibliografía sobre el poeta argentino, llama la atención (precisamente por la mera recopilación sin ningún comentario de R. Francia) la falta de estudios monográficos globales sobre su obra después de 1964, año del trabajo de Angélica Beatriz Lacunza[21]; incluso el propio estudio de R. Francia, aunque intenta indagar en la peculiaridad Bernardiana, se basa en el estudio de cuatro de sus poemarios (*ER.*, *PE.*, *LE.*, *LF.*). En cuanto a los artículos recopilados, la fecha es anterior[22]. Todo ello nos muestra que la figura de Bernárdez lleva unas cuantas décadas relegada de los cenáculos críticos, aunque a la hora de indagar en la poesía religiosa argentina ocuparse de su figura es tarea ineludible.

El elemento teológico en su poesía religiosa

Entre los diversos elementos que podrían analizarse en la poesía religiosa de Bernárdez, el teológico es uno de los más llamativos e importantes, como bien han puesto de manifiesto sus críticos. De hecho, R. Francia especifica, desde el comienzo de su estudio, que su singularidad "emerge de un pensamiento poético cincelado por su visión teológica"[23]. Estas palabras nos

21 La obra poética de F. L. Bernárdez, Muemul, B.Aires. De todas maneras han tratado su figura grandes críticos como Anderson Imbert, César Fernández Moreno, Eugenio Florit, Henríquez Ureña o Rogelio Burufaldi. Desde nuestro punto de vista es decisivo el citado estudio de Alonso Gamo, quien caló perfectamente en su estilo y concepción poética.

22 El último, un artículo de Emilio Carilla, "El vanguardismo en la Argentina", Nordeste I, 1960 pág 51-8. Sí que se encuentran numerosos artículos comentando los poemarios que iban apareciendo de Bernárdez, casi todos de los años cuarenta y cincuenta.

23 Op. cit. pág. 65

sitúan en la cara del contenido poético, objeto de nuestras reflexiones. Ya veremos en un segundo paso cómo se plasma su pensamiento poético. De todas formas cabe señalar que el contenido teológico nos interesa tanto en sí mismo como en su relación con la forma.

Además hay que especificar que no sólo es el afluente teológico, calificado como tomista, el que entra a formar parte el contenido, sino también el elemento franciscano, que aunque bien pudiera ser considerado dentro del teológico (como hace Rodríguez Francia) nosotros preferimos distinguir por motivos que más adelante señalaremos. Por otra parte, no dejaremos de hablar tampoco del posible carácter apostólico o doctrinal de este elemento de lo poético.

A. Teología neotomista

"No debe olvidarse nunca la formación neotomista de Bernárdez en el grupo bonaerense de 'Convivio'"[24] nos advierte Alonso Gamo. Formación de carácter teológico tradicional que se verá completada en los Cursos de Cultura Católica.

Una de las manifestaciones poéticas más importante de este hecho es la abundante utilización de unas cuantas palabras expresamente familiares de la teología tomista o neotomista como son "ser", "esencia", "existencia", "causa", etc. utilizadas con toda la carga teológica (de pensamiento) que conllevan. Muchos son los ejemplos que se podrían citar a lo largo de toda la producción poética de Bernárdez. Algunos de ellos los recoge Alonso Gamo en el apartado VII de su estudio, referidos principalmente al "ser"[25], aunque se podrían espigar muchos más. Pero sólo nos limitaremos aquí a señalar que la utilización de estas palabras teológicas siempre será ortodoxa, y que, pese a ser utilizadas numerosamente, nunca se llegará al tedio.

---

24 Op. cit. de J. Mª Gamo, pág. 137. Para situar y analizar este 'movimiento' teológico en Argentina se deben consultar La filosofia, oggi, de Michele Fereico Sciacca (5ª edición, Dott. Carlo Marzorti editore, págs 456-459), Panorama de la Philosophie Ibéro-Américane, Du XVI Siècle à nos jours, de Alain Cuy (Patiño, Genève 1989, págs 205-212). También en Historia de la Teología, op. cit. Págs. 361-363, podemos situar la obra de Bernárdez dentro de la renovación de la teología neotomista anterior al Concilio Vaticano II. Ibáñez Langlois se situaría dentro de una corriente similar postconciliar.

25 Cfr. págs 137-142 en que habla A.Gamo de la "terminología tomista"

Otra de las manifestaciones, esta vez de carácter estructural, que ejemplifica A. Gamo es el empleo de "una construcción que podríamos calificar de silogístico-tomista del soneto, construcción en que lo discursivo llega muchas veces a imponerse a lo poético"[26], y que deriva, en el fondo de que "tiende Bernárdez a hacer palabra, a precisar en un concepto lógico-gramatical, siempre que puede, todas sus vivencias"[27].

Este elemento teológico, bastante evidente para quien se acerque a la obra poética de Bernárdez, ha sido objeto de especial estudio por parte de Rodríguez Francia quien, aparte de encontrar otros influjos teológicos de los que hablaremos a continuación, cifra en esa "logicidad" la intencionalidad semántica bernardiana ("tal logicidad puede ser considerada como impregnada de Logos-Palabra, en el sentido que Heidegger imprime a esta expresión"[28]) y el empleo explicativo de la metáfora ["el diálogo entre la metáfora símil (el 'como anunciante') y la metáfora pura (lo esencialmente anunciado) conforma una táctica expresiva que se advierte en todos sus poemas religiosos"[29]] y el verso de 22 sílabas (" y es en este campo -la raigambre filosófica de su discurso lírico- en donde creemos encontrar el fundamento de ese extraño versículo de veintidós sílabas, único en la historia de las letras hispánicas"[30]). Como vemos, el contenido poético que condiciona o moldea el continente, la forma poética.

B. Teología Franciscana

Es Rodríguez Francia quien señala los orígenes teológicos franciscanos concretos en algunos versos de *PE.*, *ER.* y *LE.* "que descubren, a nuestro entender, el universo poético en que se inscriben, el cual corresponde al de la teología franciscana centrada en San Buenaventura.

---

26 Op. cit. pág. 122

27 Op. cit. pág. 147

28 Rodríguez Francia, op. cit. pág 86

29 Op. cit. pág. 78

30 Op. cit. pág. 86

Como lo manifiesta Urs von Balthasar confluyen en ella San Agustín (...); como lo expresa Bernárdez: "El sentimiento que lo inspira viene del ser, de la raíz/ de la persona" ("El viento", PE). También aparece señera, la imagen de San Anselmo (..."criatura subyugada, y convertida en feliz por Dios, ella que no alcanzó su felicidad, pero es asida por él". "De pronto vio con otros ojos y oyó latir el corazón/ de otra manera" ("El hombre", PE). Se halla presente también San Bernardo ("... el esposo y la esposa") cuyo pensamiento Bernárdez plasma a través de la imagen del mar misterioso, simbólico revelador de la sangre de Cristo: "El mar bendito de esa sangre vuelve a ofrecerse como/ ayer ante nuestros ojos// Y como ayer nos ve perdidos ante las olas de su seno/ eterno y rojo" ("Poemas del vino eucarístico", LE)"[31].

Aunque nos parezcan desproporcionadas las atribuciones de Rodríguez Francia, sí es cierto que un aire franciscano recorre numerosos versos bernardianos, y que se puede incluso hablar de una cierta visión franciscana global en la que se inserta lo teológico tomista. Simplemente hay que recordar los títulos de los poemarios bernardianos para darnos cuenta de ese aire de esencialismo, de sencillez que recorre su poesía, sin mencionar su estilo, y olvidándonos de los poemas en que expresamente canta el franciscanismo, como es "San Francisco" en *ER*. Además, nos encontramos con la importancia y reiteración de los elementos físicos de la naturaleza como son el viento, la tierra, la lluvia, el bosque o la noche, junto con la utilización de otro elemento que se une umbilicalmente con ellos y que tanto nos recuerda a Fray Luis, la música. Pero estos elementos franciscanos ocuparán nuestra atención más adelante.

C. Unión de lo teológico tomista y franciscano

Sin embargo, no es tarea fácil establecer cómo se une lo franciscano con lo tomista en nuestro autor. En algunos poemas, sí parece que podamos hacerlo, como establece Rodríguez Francia para el mencionado poema "San Francisco"; en él, "el santo consideró, relativo a las cosas, que "... las más bellas eran, sin duda, las más pobres y desnudas", pero organizadas en un orden explicitante del poder sobrehumano que las gobernaba: "Fue descubriendo con asombro la

31Op. cit. pág. 91

desnudez de la Unidad en cada una". Ello manifiesta, también, la fuente teológica aristotelico-tomista antes aludida, que basamenta el pensamiento de nuestro poeta"[32]. Lo tomista imbuye, preña de significados lo franciscano.

Pero en otros aspectos de lo poético, la cosa parece más complicada. Nos referimos a las implicaciones simbólicas que Rodríguez Francia establece para ciertas palabras poéticas, "a fin de esclarecer los despliegues simbólicos cuyas relaciones revelaremos" y que, a nuestro entender, creemos para ciertas palabras un poco arriesgadas. Así, la simbolización de la naturaleza como símbolo de lo sobrenatural, siguiendo el pensamiento de San Buenaventura, en palabras como "sol", "viento", "lluvia" o "mar", que corresponderían, por ese orden, a "Cristo", "Espíritu Santo", "el clamor mismo de Dios, desde el interior del hombre" y "Dios".

Este desarrollo simbólico que proviene de San Buenaventura, "cifra su antecedente en el ideal medievalista por el cual "... la analogía en el sentido tomista de la palabra, permite remontarse del conocimiento de las criaturas al de Dios, y no es otra cosa que un modo de expresión simbólica basado en la correspondencia del orden natural con el sobrenatural" (Urs Von Balthazar. *La glorie...* pp. 155-65, 237-321)"[33], y es el que aplica Rodríguez Francia para explicar versos como "A cada estrella de aquel cielo, la tierra fiel con una/ flor le contestaba", de ER, o establecer novedades simbólicas bernardianas, como es la correspondencia simbólica de la palabra "mar" con el "rostro materno de Dios": "es en cuanto a la maternidad figurada en el mar como símbolo de Dios, si bien esta idea recorre las Sagradas Escrituras desde el Antiguo Testamento hasta el Apocalipsis, al incluirla en su temática Bernardez la actualiza, desde una nueva perspectiva: produce así una aportación a nuestra literatura y a su vez denota una mente avanzada con respecto a su tiempo, ya que es en la actualidad cuando, ligado a estudios hermenéuticos, el pensamiento contemporáneo reflexiona sobe esta temática del rostro materno de Dios"[34]

---

32 Op. cit. pág. 90

33 Op. cit. pág. 92

34 Op. cit. pág. 94. Se refiere Rodríguez Francia al estudio de Leonardo Boff El rostro materno de Dios. Ensayo interdisciplinario sobre lo femenino y sus formas religiosas, Ed. Paulinas, 1985. Los versos de PE son: "El mar inunda nuestros ojos con la ternura temblorosa/ de sus aguas// Y nos contempla largamente con la dulzura elemental/ de su mirada// El poderoso

Metida en esta vorágine simbólico-interpretativa, Rodriguez Francia, para explicar otros significados simbólicos de la palabra "mar" acude incluso a lo que ella llama la "Teología Negativa" (lo que sería el tercer influjo teológico en la poesía bernardiana), "que remite al Dios inaccesible, cuyo misterio se confunde con el silencio más profundo y la infinita soledad. El Pseudo Dionisio habla del "Nombre Innombrable" de Dios, prudentemente corregido por Santo Tomás: "Esse innominabile"; y Maître Eckhart aparece fascinado por el misterio de la inefabilidad absoluta de Dios. Dios inefable por ser escondido"[35].

Nosotros, sin embargo, no creemos que sea necesario bucear tanto en la teología para explicar ciertos versos bernardianos pues a veces se puede distorsionar la realidad poética, si bien es cierto que esta posibilidad exista, ya que la propia poesía del poeta argentino incita a ello.

Por una parte está el uso de palabras comunes (flor, tierra, cielo, estrellas, lluvia, bosque) o ligeramente literarias (arca, buque) de un talante expresamente franciscano, en cuanto a su sencillez, tratamiento y accesibilidad, que responden a una intencionalidad claramente divulgativa -pese a hallar también dejes modernistas (revibra, desparrame, etc.)-. Por otra, el empleo ya mencionado de una terminología teológica, si bien tampoco excesivamente compleja, que responde a otra intencionalidad, esta vez doctrinal (ortodoxa, catequética y posicional). Pero es que, además, nos encontramos, y es lo que da complejidad a la interpretación versal bernardiana, con un movimiento envolvente de estas dos tendencias: las palabras "franciscanas" se insuflan de contenidos teológico-simbólicos que rayan lo místico; y las expresiones teológicas se simplifican a modo franciscano.

---

sentimiento del mar sinfín tiene un momento forma humana/(...)Bajo las olas pensativas el gran navío de la infancia está durmiendo"

35 Op. cit. pág. 93. Esta interpretación la aplica R. Francia para los siguientes versos de PE: "Su soledad es tan inmensa que se confunde con sus aguas infinitas// Nadie lo habita ni lo surca; nadie lo llama, ni lo escucha, ni lo mira//(...) En las tinieblas infinitas un gran misterio abre las alas/ para siempre.// Y en el abismo solitario todas las formas del olvido están presentes// En vez de voces hay silencio, y aterradora soledad en/vez de seres"

Quizá lo que llame más la atención, desde el punto de vista del contenido (ya que de lo formal nos ocuparemos más tarde) sea esa preñez teológico-simbólica de las palabras eje de los grandes poemas bernardianos que dan título a sus poemarios más significativos. Desentrañar el significado de esas palabras es tarea más fructífera que quizá el buscar orígenes teológicos para explicar otras palabras u otros versos bernardianos. Y tarea más simple, ya que han dado cuenta de ella todos los críticos; y es que Bernárdez persigue la sencillez, el hacerse entender.

No obstante, en esas palabras eje[36], siempre hay un elemento místico o pseudo-místico que hace referencia a lo que Rodríguez. Francia califica como experiencia "apofática", y que como todo elemento simbólico deja lugar para distintas concepciones e interpretaciones. Y aquí es donde vamos a entrar en el análisis concreto -con un apartado específico- del elemento teológico de la obra bernardiana, en esas palabras en que se junta lo conceptual teológico con lo franciscano y lo simbólico-místico, y que son además los títulos de los poemas mejores[37]: "el buque", "la flor", "el ángel de la guarda", "el ruiseñor", y de otros dos también significativos “la lluvia” y “el bosque”.

C. Palabras eje

Un elemento común de estas palabras eje que nombran una realidad poliédrica pero unitaria (simbólica-tomista-doctrinal-franciscana-apofática-formal) en la experiencia religiosa bernardiana es, como señala Rodríguez Francia, su carácter narrativo, secuencial, dividido en tres claras etapas: "a)Iniciación del proceso.- b)Experiencia apofática.- c)Alejamiento; dinamizadas por formas verbales cuya temporalidad subrayan los indicadores modales del tipo 'cuando', 'luego', 'más tarde', 'entonces', 'sólo', 'ya' "[38]. Además, nos señala que el ámbito lírico de algunos

36 Denominadas por R.Francia "núcleos temáticos: la voz, el canto, la flor, la noche, el bosque, etc. constituyen puntos de encuentro donde convergen los textos de la tradición poética mística y religiosa, y por ello mismo, centros de irradiación semántica cuya densidad requiere una lectura cooperante" (op. cit. pág. 88)

37 Sin tener en cuenta numerosos poemas de Bernárdez en que se ve esto, como "la lluvia" (PE.). Ya hablaremos adelante de otras palabras como "la voz", "el canto", "lucero", "astro", "mar", "diamante", "piedra preciosa".

38 Op. cit. pág. 76

poemas, como "la flor" acontece en un plano no narrativo, ora evocado, ora sentencioso que, a partir de una instancia puntual, rememora el suceso. Iremos viendo este hecho según vayamos comentando los poemas.

Comenzaremos por "el buque", quizá el poema más emblemático de Bernárdez.

C.1. "El buque"

Dejando aparte la secuencialización del poema, que responde a esos tres apartados antes mencionados[39] y otros aspectos como el formal[40], quisiéramos centrarnos en analizar los diversos significados de la palabra "buque"; por una parte, el explicarnos la elección del término y por otra, desentrañar los significados añadidos que le otorga Bernárdez en el poema.

Y para ello debemos hablar un poco de la experiencia religiosa bernardiana que supone el poema y de la intencionalidad. En cuanto a la experiencia religiosa de Bernárdez en este caso como en los siguientes, no sabemos cómo calificarla. Sí parece que haya habido algún tipo de sucedido real, pero desde la lectura de los versos lo que se puede decir es que ese tipo de experiencia es algo que tiene que ver con un tipo de visión y conocimiento espiritual. Lo que no parece que hay es experiencia "mística", entendida ésta desde una perspectiva clásica como "experiencia de lo divino", en concreto "estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor, y va acompañado accidentalmente de éxtasis y revelaciones"[41].

Quizá es por ello por lo que R. Francia habla de experiencia apofática, de la que nunca especifica el significado, aunque podamos entender algo similar cuando nos la ejemplifica con

39 Bernárdez desasosegado en la noche escucha una voz, sale al jardín y ve un buque que se posa en él; después recorre todo el barco buscando la voz, sin hallarla. Abandonado el buque éste se aleja, dejando la paz en el alma del poeta.

40 La utilización de la lira, en clara referencia a la tradición religiosa que de su uso han hecho autores como San Juan de la Cruz, o Fray Luis de León.

41 Definiciones del DRAE (21 ed.) de 'mistica' y 'misticismo' respectivamente

"el Ruiseñor" refiriéndose a los versos "entonces vi con toda el alma que aquella voz era un destello de la eterna/ que la pasión que la inflamaba me daba el ser para que yo la comprendiera", diciendo "en esta parte, en pleno nivel de la Experiencia Apofática, la metáfora se revela como visión intelectual que, abriendo camino al conocimiento, es fuente de sabiduría"[42].

Gamo, por su parte, glosando "el Buque" habla de "el camino o ascesis del alma hacia Dios seguido por adivinación y relación entre evidencias lejanísimas", al igual que de "los repetidos contrastes entre claridad y oscuridad, luz y tinieblas, de toda una larga corriente poético-religiosa en que situar su alegórica permanencia entre claridad divina y oscuridad terrena"[43].

Lo cierto es que en "el buque" lo que tenemos en cuanto a experiencia narrada, aparte de la pose literaria que tan claramente nos recuerda a San Juan de la Cruz[44], es lo siguiente:

-**El oír una voz**, un canto, una música, que provoca el movimiento ("y huyo del aposento"), la búsqueda de la fuente de ese canto ("para saber qué huésped/me pide alojamiento"). En un segundo momento, tras la contemplación del buque, el canto que oye dentro de él le provoca el arrepentimiento y la purificación ("De oír en todos lados/El sonido que borra los pecados.// Y con el alma entera/(Memoria, voluntad, entendimiento)/Descubre que a la hoguera/Del arrepentimiento/La música le sirve de alimento"), amén de la búsqueda para encontrar la persona que canta ("Quiero seguirla para/Saber a qué persona corresponde,/Quiero verle la cara,/Quiero saber en dónde/Vive la vocecita que se esconde").

Entonces sucede una cosa sorprendente, "me detengo un instante/Para escuchar mejor la melodía/De la voz incesante/Que devuelve a la mía/La virtud y la gracia que tenía"; es decir, gracias a la otra voz "redentora" recupera él su propia voz, que al principio siente como extraña,

---

42 Op.cit. pág. 84

43 Op. cit. pág 99

44 A este respecto señala Moreno Báez el usar "la estrofa predilecta de S. Juan de la Cruz y un lenguaje que por lo delgado y traslúcido se parece al suyo" Op. cit. pág 12

y que va a adoctrinarle, "Cuando me reconcentro,/Lo mismo que sucede por afuera/Sucede por adentro,/Pero de una manera/Más sobrenatural que la primera./Siento que me pide,/Con una voz oscura pero pura,/Que yo no dilapide/Mi riqueza futura/Yendo de criatura en criatura", para conducirle a Dios. Hay diferencias entre las dos voces: "La voz del alma tiene/Más corazón o, por lo menos, tanto/Como la que proviene/Del buque sacrosanto/Que produce la vida con su canto".

No obstante, la voz del alma "Después de condenar mi desvarío,/Se apaga lentamente,/Pero la del navío/Sigue sonando con el mismo brío". Busca por el barco, pero no encuentra a nadie, "Pero para qué quiero/Saber la causa y el significado/Del canto prisionero,/Sabiendo que a su lado/Se vive dulcemente acompañado?". Entonces se produce el último efecto de la voz, que esta vez es música, la llamada Comunión de los Santos (" Caridad unitiva/De la música todopoderosa,/Cuya voz afectiva,/Cuya voz amorosa,/Hace de muchas una sola cosa!"); y Bernárdez se contenta razonando que el no encontrar la voz es debido a que su ser no sería capaz de una comunión total, "Porque no sería/Capaz de resistir el resplandor/Que se produciría/Si lo que dice por/Figuras lo dijera sin temor".

Por último, nos explica Bernárdez el significado doctrinal de la voz, pero eso lo veremos en su lugar correspondiente. Quede ahora como conclusión que la experiencia religiosa de la voz no ha llegado a la comunión mística, a la unión perfecta. Los efectos han sido de purificación interna, de despertador de su propia conciencia, y el entendimiento de una verdad de fe católica, la comunión de los santos.

-El ver el buque. Esta visión se produce después de oír la primera voz, música, y está relacionada con ella, "No lo sé, pero creo/Que la música está relacionada/Con el astro que veo"; y tiene todas las características de una visión física, que al principio no se distingue bien, y que le lleva a creer que es un astro o un pájaro ("Es fácil darse cuenta/De que no es un lucero,/Sino más bien un pájaro viajero"). No obstante se produce el primer efecto de esta visión, el dejarle atónito: "Este pájaro inmenso/Que vuela por el cielo solitario/Me ha dejado suspenso/ Y sin vocabulario/Para expresar mi asombro extraordinario".

Siguiendo con la narratividad del suceso, Bernárdez ya distingue que se trata de un barco,

"Cuando me sobrepongo,/La figura del ave me revela/Que no es lo que supongo,/Sino un barco de vela/Que por el cielo solitario vuela". Y entonces se produce el segundo efecto de la visión, la paz, expresada con referencias a la mística clásica, "Su movimiento calma/La tormenta del cuerpo codicioso/Junto con la del alma,/Dándoles el reposo/De que goza la esposa en el esposo". Es entonces cuando Bernárdez se detiene en una descripción pormenorizada del buque -quizá lo mejor del poema-, al igual que una explicación de lo que él significa.

Como más abajo desentrañaremos su significado, queda por decir en cuanto a efectos de esta experiencia visual, lo que la contemplación del barco produce. Y aquí otra vez nos referimos a lo teológico clásico rayante con lo místico, ya que al describir los efectos que la visión le produce hace Bernárdez alarde de su conocimiento.

Por una parte, el efecto en el entendimiento, que a través de las obras creadas llega al creador, expresado, como no podía ser de otro modo, con un silogismo, "Si por la arquitectura/ Se conoce el valor del arquitecto,/Por la que así fulgura/No siendo sino efecto/Se conoce la causa sin defecto"; aunque de todas formas, no se llegue a comprender todo el significado, "La forma concebida/Por la materia disimuladora/Puede ser comprendida,/Pero lo que atesora/Tiene un significado que se ignora". Por otra, la trasformación del alma, por semejanza, en algo parecido a lo que está mirando ("El alma se transforma/Desde que mira lo que reverbera,/Desde que se conforma/Con la que regenera/Las almas por adentro y por afuera"), que hace que las cosas del mundo carezcan de sentido, "Las cosas interiores/Adquieren un vigor desconocido,/Mientras la exteriores/Carecen de sentido,/Como si nunca hubieran existido". Entonces se produce la feliz equiparación con la experiencia mística?, "La proa es una espada/Que me atraviesa el alma enamorada".

Pero no terminan aquí las experiencias visuales. Bernárdez, siguiendo la voz que se encuentra en el barco va a divisar algo, pero, como él reconoce, no logra ni siguiera verlo con claridad. Prestemos atención a estas dos liras, ya que en ellas se nos muestra claramente que, pese a los deseos de poeta, no se logra, la experiencia unitiva, mística: "Diviso en la penumbra/Una imagen a medias escondida,/Pero lo que vislumbra/Mi vida es una vida/Sin número, ni peso, ni medida.// La figura que veo/No es la figura de lo que presumo,/Sino de mi deseo:/Debe ser el

humo/Del fuego en cuyo fuego me consumo". Esa figura se convertirá por tanto, en sombra, para deseperación del alma enamorada de Bernárdez "La sombra que suspira,/La sombra que me llama con empeño,/Debe de ser mentira,/Debe de ser el sueño/De alguna sombra que no tiene dueño". Es entonces cuando se producen los efectos admonitorios de la voz de la propia conciencia.

Después vendrá de nuevo la música primera. Y hablo de ella porque tanto lo musical como lo visual están entrelazados. Se permite que la voz primera del barco sea escuchada por el poeta, pero no se permite la visión de su emisor, "La música desea, puesto que canta, que la solicite;/Pero que no la vea,/Puesto que no permite/Que se sepa dónde tiene su escondite". Por más que busca la mirada, "no encuentra nada, nada, nada". Pero, como ya vimos, no se cae en la desesperanza, sino en un consuelo intelectual (aceptación del misterio) aplicado también a la vista "Si lo que dice poco/A poco lo dijera de una vez,/La mirada tampoco/Tendría candidez/Bastante para ver su desnudez //Su claridad no es nada/Más que la obscuridad impenetrable/Formada y conservada/Por la sombra admirable/Que viene de la luz inenarrable".

Por fin, el buque se aleja, dejando al poeta su último efecto, idéntico al de la música, "una paz duradera/ y desinteresada/va sucediendo a la inquietud pasada". Así pues, vemos que los efectos de la visión son similares a los del oído, reflejados principalmente en el entender, y en la conformación con lo contemplado. Pero no se logra, en ningún momento, la unión[45]. No se puede hablar pues de experiencia mística. Hay deseos, buenas intenciones y una experiencia religiosa singular, que tiene, junto con un posible carácter real (aunque a nosotros lo que nos interesa es la realidad poemática) un evidente elemento moralizante y adoctrinador, que a continuación pasaremos a estudiar, y que es lo que nosotros hemos denominado la intencionalidad. Con su análisis llegaremos a los distintos significados que preñan "el buque".

* * *

45 No compartimos pues, la opinión deGamo, quien señala esa unión, "va a lograrse la mística unión con el alma que del alma se apodera. Con todo rigor prosigue aquí Bernárdez su "vía" mística. El camino es el mismo que siguieran un S. Juan o una Sta. Teresa: el alma se transforma, desde que llega a conformarse en todo, con lo que regenera/ las almas por adentro y por afuera." Op. cit. pág. 103. Cfr. también pág. 105

Hablar de la intencionalidad de un poema no es tarea fácil puesto que supone penetrar en los recónditos entresijos de la mente de un autor. Nosotros aquí simplemente queremos poner de manifiesto los rastros poéticos que dejan constancia de una intencionalidad doctrinal por parte del poeta argentino.

Ya desde el comienzo, con la cita en latin *Saule, Saule, quid me persequeris?*, Bernárdez nos da una pista que se ilumina más si cabe, cuando uno ha terminado de leer el poema. La equiparación con la figura de San Pablo es evidente en un par de aspectos. Bernárdez persigue durante todos sus versos a esa voz que viene a él en forma de buque, como Saulo perseguía a los cristianos -al mismo Cristo-. A ambos se les reprocha su desvarío, y reciben un efecto purificador, que les cambia la existencia.

Incluso, a tal respecto nos habla Bernárdez, en un paréntesis que va desde la lira 46 hasta la 56, de su vida anterior, que retrotrae hasta su nacimiento, y que aunque también espiritual, como la de San Pablo, necesitaba del encuentro, "Desde 1900,/Entre los cuatro puntos cardinales,/Mis acontecimientos/Eran intemporales:/Naturales y sobrenaturales". Su voz -esa voz que simboliza la conciencia- "era Breve como la ruta que va desde la flor hasta la fruta".

Así pues, parece meridiana la intencionalidad del poeta de equiparar su experiencia con la paulina, en lo que tiene de efecto purificador, y éste es precisamente el efecto y significado de la aparición del buque. La misma estructura del poema, lineal en la narratividad (muestra un proceso) y envolvente en cuanto termina como empezó (en la noche) deja de manifiesto dicho efecto en las dos últimas liras que cierran el poema, y más si las contrastamos con el estado inicial en que se encontraba el poeta, "A medida que el vuelo/Milagroso del barco se disipa/En el fondo del cielo,/El alma se emancipa/De la tierra y del cielo participa.// El cielo se apodera/Para siempre del alma enamorada,/Y una paz duradera/ Y desinteresada/Va sucediendo a la inquietud pasada".

Además, Bernárdez no puede evitar el moralizar sobre los hechos que le van aconteciendo. Es ésta quizás, una de las características más destacadas de su quehacer poético. El poeta argentino reflexiona constantemente sobre el significado de lo que le ocurre. Así, mientras

contempla el cielo, tumbado en su jardín, reflexionando sobre la música que le ha impelido a abandonar su estancia, echa un vistazo sobre su vida hasta entonces, y el significado de la música, "Belleza que, sonando,/Quiere decir que yo le restituya/Mi fe y (abandonando/Mis imágenes) huya/Desde mi soledad hasta la suya". Estas reflexiones morales -de las que ya ha habido muestras suficientes- salpicarán toda su experiencia, y entroncarán, por su clasicismo, con toda la literatura religiosa medieval y renacentista, "Que todavía es hora/De remediar esta ceguera mía,/Buscando sin demora/La verdadera vía/Que ha de llevarme al verdadero día//.../De vivir en el mundo/Con alma viva y cuerpo moribundo", y muchas veces serán puro didactismo, como cuando nos explica los efectos de la voz del buque, "Su música y su letra/Son la misericordia y la justicia:/Con una nos penetra,/Con otra nos enjuicia". Pero no serán las únicas.

Otro tipo de reflexiones que nos evidencian su intencionalidad doctrinal son las explicaciones teológicas de la misma experiencia. Unas explicaciones que ya sabemos responden a la teología neotomista en su mayor parte. Así, cuando nos apunta a los significados que esconde el buque, no puede evitar la distinción con el acto del conocimiento explicado a modo aristotélico, "La forma concebida/Por la materia disimuladora/Puede ser comprendida,/Pero lo que atesora/Tiene un significado que se ignora"; o cuando habla de Dios, explicarlo a modo tomista, "Que busque por adentro/La figura del ser por excelencia;/círculo cuyo centro,/Cuya circunferencia,/Significan esencia y existencia".

Aparte de las reflexiones tenemos otras incursiones tanto en lo moral como en lo teológico, como son las aclaraciones o acotaciones ad hoc que van salpicando la narración del poema, como la ya citada aclaración de las partes del alma que hace entre paréntesis "Y con el alma entera/ (Memoria, voluntad, entendimiento)/...". Pero no queremos entretenernos más en un aspecto que parece suficientemente aclarado. Estamos ya en condiciones de explicar la elección del término y los significados religiosos de "el buque".

La elección del término buque para expresar la experiencia religiosa bernardiana se justifica en gran medida por los significados que quiere otorgar a dicha experiencia. Como sabemos, por otra parte, la palabra buque, sinónimo literario de barco, es una figura clásica

dentro de la simbología religiosa católica[46] para denominar a la Iglesia, transposición católica del Arca de Moisés -el poeta argentino hablará del Arca en otro de sus poemas- que aparece en el libro del Génesis. Queda puesto de manifiesto, otra vez, el clasicismo bernardiano.

Sin entrar en polémicas sobre la identidad del símbolo y su diferenciación con otras figuras literarias, hemos de recordar aquí la multiplicidad de significados que una palabra-símbolo puede tener, amén del carácter más o menos oscuro que su ambivalencia le otorga. En nuestro caso, Bernárdez al supuesto significado tradicional de buque=Iglesia[47], parece añadirle algunos otros como buque=cuerpo y buque=Dios, que le son afines y concomitantes, y un reforzamiento claro del primero, con la explicación de la Comunión de los Santos. Además, dentro del barco nos encontramos con la voz, denominada también música o canto, y que es también un símbolo que representa la Gracia de Dios.

La nave pues, "Movida y gobernada/Por la misma canción iluminada", tiene tres palos y "Una blancura que no tiene fin", como la imagen clásica del alma. Precisamente en el buque es "Donde vive dichosa,/Mejor que prisionera,/El alma que del alma se apodera!". Así pues, navío como cuerpo en donde vive el alma.

Además, el buque es la imagen de Dios, con esos tres palos, en que "Cada mástil es una /Senda por donde sube la mirada/Sedienta de fortuna", y que bien representan el misterio de la Santísima Trinidad, de ahí que tenga "un significado que se ignora". Además el buque tiene "temperatura/De lucero, blancura de cordero/Dulzura y amargura de pajarito", que aunque no correspondan a las tres personas, como clásicamente vienen representadas, guarda una cierta concomitancia con la figura de Cristo como cordero y del Espíritu Santo como paloma, aunque más bien pensemos que estas equiparaciones tengan que ver con su talante franciscano.

---

46 Para todo el tema de la significación simbólica consultar los libros de R. Guenón y Udo Becker (ref. cap. I). Además, también tenemos la simbología clásica de la nave horaciana en las Odas Epodos, o la más reciente de Rimbaud en “la bateau ivre”.

47 Así lo señala también Moreno Báez, quien además interpreta otras palabras como la música: "lo que significa que es la nave de San Pedro, la Iglesia de Dios, que mediante los sacramentos nos imparte la gracia, que aquí es la música con que resuena". Op. cit. pág. 13

Por último, el buque como Iglesia, "la nave sacrosanta/De tres palos", donde mora Cristo, la voz que le habla, la persona a quien busca, la música que le hace experimentar la comunión de los Santos, que el expresa en la siguiente lira, " Caridad unitiva/De la música todopoderosa,/Cuya voz afectiva,/Cuya voz amorosa,/Hace de muchas una sola cosa!".

Así pues, estos tres significados creemos son los que corresponden a la palabra-símbolo (figura) "buque", aunque nunca Bernárdez haga una correspondencia clara con ninguno de ellos, ya que es propio de esa experiencia religiosa el no culminar, ni el poder ser comprendida (ni oída ni vista) en su totalidad "Porque yo no sería/Capaz de resistir el resplandor/Si lo que dice por/Figuras lo dijera sin temor".

Otro aspecto que llama la atención, pese a la predisposición del poeta a la experiencia religiosa cuando se encuentra en su cuarto, es el hecho de que es el buque, primero con su voz y luego con su vista, el que va al encuentro de Bernárdez, a modo de un Ovni que aterriza en su jardín. Teniendo en cuenta su inspiración en el carmelita segoviano, que sale a por el amado, muestra este poema un cambio cierto de perspectiva.

Por último, hay que hacer mención a la gran importancia atribuida por parte del poeta argentino a esta experiencia religiosa, ya que la recordará repetidamente, como ocurre en *EADG.* en dos ocasiones ("Y allá lejos, muy lejos,/ Viste el buque de amor que te traía/Con sus altos reflejos/Y con su melodía/La paz de que tu pecho carecía"; "Pero el Ángel nombró con voz piadosa/La forma portentosa del navío/Que me trajo la paz maravillosa"); y en *LF.* ("Atravesé la pieza/Recordando la nave refulgente"), siempre bajo el recuerdo, al sentir experiencias parecidas. Las palabras ejes se van pespuntando.

C.2 "El Ángel de la Guarda"

Seguiremos un esquema parecido al del comentario del Buque, aunque seremos muy concisos por motivos obvios. Además, en este particular caso, la inclusión de "el ángel de la

guarda", más que palabra eje[48] es una verdad de fe católica, con lo cual se nos despeja el camino en cuanto a sus significados, ya que guarda una ortodoxia total, como se puede observar desde la cita en latín de la Oración de la Misa de los santos Ángeles de la Guarda.

El desarrollo del poema en cuanto a la experiencia religiosa es similar a "El Buque", aunque esté dividido en 13 partes que siguen un esquema estructural que conjuga tres diferentes formas métricas (liras, tercetos, soneto, en este orden siempre), para comenzar y acabar con las liras[49].

Dicha experiencia tuvo lugar en una Nochebuena. En ella se le aparece su ángel de la guarda, quien le habla y adoctrina, además de anticiparle la experiencia religiosa que experimentará, tras la cual el poeta se queda lleno de paz y con una visión nueva de las cosas. Al igual que pasó con "El buque", del que se hace referencia como sabemos, nos encontramos con los efectos de la voz y visión del ángel, y el moralismo (siempre en boca del Ángel), todo explicado con la precisión doctrinal-teológica bernardiana.

Cuatro cosas son las más llamativas, aparte del empleo de diferentes estrofas en la confección narrativa del poema:

-La primera es que el marco nocturno en que aparece el poeta, a diferencia de "El buque", presenta unos matices mucho más positivos, de calma espiritual proveniente de la Nochebuena, "Aquella Nochebuena/Reinaba en paz sobre la tierra dura,/Y con la luz serena/De una luna muy pura/La colmaba de amor y de hermosura", "Callado y en suspenso,/Yo gozaba la calma y la dulzura/De aquel silencio inmenso,/En cuya eterna hondura/Se hundía y se apagaba mi amargura".

---

48 Concebimos también estas palabra eje desde el punto de vista formal, en que constituyen palabras-poema símbolos que se visualizan: flor, buque, arca, estrella, ruiseñor, lluvia, bosque. Desde esta perspectiva asumimos también la inclusión de la figura del ángel de la guarda.

49 Como señala Moreno Báez, "a la influencia de San Juan de la Cruz se suma la de Dante en El ángel de la guarda, donde los tercetos alternan con los sonetos y las liras" Op. cit. pág. 13

-La segunda es que el primer efecto de la aparición del ángel sea un olor, "Y en lo más puro y alto/De aquel santo placer que yo sentía/Sin voz ni sobresalto,/Sentí con alegría/Que un aroma crecía y me envolvía", "El olor milagroso/Fue creciendo y creciendo como un río/Desierto y silencioso/Y abriendo el pecho mío/A la luz que brillaba en el vacío".

-La tercera es el traslado al marco de la infancia, en clara equiparación con el marco de nacimiento de la Nochebuena. De ella le habla el ángel en la cuarta parte del poema, y a ella se ve el poeta trasladado en una especie de experiencia rememorativa que purifica al poeta en la quinta, "Me pareció que la niñez me hablaba/En el idioma de sus caracolas.//Y que su alegre voz me libertaba/De las tristezas en que yo vivía,/Y que rumbo a su reino me llevaba", "Al fin de aquella lenta romería/Reconocí la celestial fragancia/De una flor cuya luz ya no era mía.//Y en el fondo feliz de la distancia/Vi las orillas enternecedoras/De la tierra gloriosa de la infancia".

Es en ese marco de la infancia en donde el Ángel le cuenta al poeta, en las liras de la octava parte su experiencia de pecado ("Primero un ansia obscura,/Después un pensamiento y luego un acto/Nublaron con la impura/Virtud de su contacto/La luz dichosa de tu ser intacto") y es en él en donde aprovecha para moralizar sobre su papel protector ("Pero mi amor fecundo/Te sostuvo en tu afán y tu agonía"), de guía hacia Dios, de "El buque", como ya quedó señalado, "Y en la desierta altura/Que yo te señalaba/Divisaste una luz que se acercaba//Y allá lejos, muy lejos,/Viste el buque de amor que te traía,/Con sus altos reflejos/Y con su melodía,/La paz de que tu pecho carecía".

-La cuarta está muy relacionada con el carácter de la experiencia religiosa que nos narra Bernárdez en el poema. Esta experiencia se produce siempre después de hablar el ángel, quien la causa, muestra una vez más del quehacer doctrinal Bernardiano.

La primera vez, con la mencionada rememoración del pecado en la infancia y del suceso del buque, que se produce en los tercetos de la séptima parte. Bernárdez siente una noche oscura, "La obscuridad universal y eterna", de la que le saca el Ángel mediante el apelo a la palabra-eje, que cobra ahora poderes de exorcismo, "Pero el Ángel nombró con voz piadosa/La forma portentosa del navío/Que me trajo la paz maravillosa.// Y el firmamento trágico y

sombrío/Redujo al punto su clamor tremendo,/Perdió sus nubes y quedó vacío".

La segunda ocasión es cuando narra, en los tercetos de la parte decimoprimera, lo que sintió (siempre habla Bernárdez desde el recuerdo, pese a los presentes) mientras hablaba el ángel y que es una confirmación de lo que le pronostica en las liras de la parte décima. Esta experiencia está narrada con un lenguaje místico, tanto en su ascenso y culmen ("En mi ascenso dejé cosa por cosa"; "Arrebatado por el hondo viento/Subí por sobre el júbilo y el llanto/Para llegar al fondo de su acento") como en los efectos inmediatos que deja en la vista 'el trance' ("Las cosas indecisas/Recobraron sus curvas precisas/Y, libres de pesares,/Alcanzaron sus formas familiares"). Y es de nuevo el entendimiento, como en "El Buque", el centro de esa experiencia, "Y que la fuerza de un ciclón divino/Se apoderaba de mi entendimiento/Y lo alzaba hacia el canto cristalino".

Pero lo diferenciador es el matiz teológico-doctrinal de los efectos que deja dicha experiencia religiosa, sobre todo si comparamos el inicio del poema con el final. Junto al consabido efecto de la purificación, la paz y "la alegría/De sentir que su eterna providencia/Cuidaba y defendía/La paz de mi existencia/Con la fuerza feliz de su asistencia", comunes con "El Buque", aparece ahora una nueva manera de ver la realidad terrena, con "ojos de mi amor recién nacido", que le hacen descubrir a Dios en las cosas de la creación, "En aquella pureza/Y en aquella quietud maravillosa/De la naturaleza,/Vi la luz misteriosa/De la Hermosura todopoderosa", "Y la delicadeza/De la voz milagrosa/Que ardía en cada ser y en cada cosa"[50].

En efecto, ya desde la parte décima, el Ángel le advierte con precisión teológica de los efectos de la experiencia que "Recorrerá con ansia tu existencia/Sentido por sentido,/Potencia por potencia,/Hasta llegar a tu secreta esencia"; efectos en las tres partes que constituyen su alma. En la memoria, que a modo neoplatónico "Contemplará, callada y conmovida,/El brillo de la gloria,/Y su vida dormida/Despertará con renovada vida"; en el entendimiento, que "Se acercará, sediento,/Al fuego enamorado,/Para beber hasta quedar saciado"; en la voluntad, que "Recobrará

[50] Esta idea proviene de la predicación paulina, "porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, son conocidos mediante las obras" (Romanos 1, 19-21).

su paz definitiva,/Y entrará, jubilosa,/En la paz compasiva/De aquella luz eternamente viva". Tal y como fue anunciado por el Ángel.

C.3. "La Flor"

Con la flor retornamos a una palabra eje con elementos franciscanos y que denomina a la Virgen, con lo que su significado es meridiano. Recordemos además que la experiencia religiosa que supone el poema tuvo lugar en 1926 en Notre Dame. Se narra todo en 150 liras.

La experiencia sigue la narratividad acostumbrada. El poeta se encuentra en su aposento en la tarde noche, cuando descubre una flor (imagen tradicional de la Virgen María). Tras penetrar en ella se encuentra con una doncella, que es la Virgen, y de nuevo la experiencia contemplativa y los efectos pacificadores, descritos con la consabida precisión teológica. Pero hay varios elementos que conviene destacar:

-La asimilación con experiencias anteriores. Recuerda "el buque", "Atravesé la pieza/Recordando la nave refulgente/Y la santa pureza/Del son resplandeciente/Con que alumbró mi noche más ardiente", pero principalmente al "Ángel", sobre todo por el efecto común del olor, "Sentí, como venido de la gloria,/Un perfume tan puro,/Que trajo a mi memoria/El del ángel más bello de mi historia", "Pero lo más profundo/De aquella extraña flor que iluminaba/La soledad del mundo/Era el olor que daba".

También se asimila esta experiencia con el ángel en cuanto al regreso a la infancia, uno de los efectos.

-La atonía. La atonía se produce en dos momentos. El primero es cuando contempla a la doncella, y la describe. Son 15 liras con una misma estructura de pregunta retórica que comienzan " Qué decir ...". El segundo se produce después de la experiencia que le produce al poeta la visión de María tras haber sido piropeada por Bernárdez, "Y en la profunda sombra/De aquella obscuridad cuya delicia/No sé cómo se nombra,/Gocé la luz propicia/De una fe sin

angustia y sin malicia". Aún así, esta atonía tiene algo de pose mística, que nombra y cuenta diciendo que no puede hacerlo.

-El deseo de expresión. Es quizá lo más significativo, y que se contrapone a lo anterior. Hay también dos momentos que se corresponden con las dos palabras que dirige el poeta a la doncella. La primera es 'María', cuando reconoce a la doncella, "Se lo dije temblando/Con voz que no se oía/ Pero que ella escuchaba y entendía". Tras esta palabra tiene lugar la primera experiencia del poeta, que le "inspiró el deseo/De agradecer con sin igual confianza/Su santo centelleo,/Alzando mi alabanza/Hacia su eterna bienaventuranza". Es entonces cuando Bernárdez se esfuerza en la expresión, en buscar una palabra "para nombrar con ella/A la más bella y más feliz doncella". La palabra escogida fue flor, "Y advertí finalmente/Que no había ninguna/Más bella que la flor", porque además -y entonces entiende el porqué- la tiene delante, "Flor limpia, flor ardiente,/Era la que brillaba ante mi frente".

Y cómo no, Bernárdez la pronuncia igual que la anterior, sin palabras, "La dije con el ruego/De mis ojos que ardían/Porque mis labios no me obedecían". El piropo gustó, "Porque el fulgor inmenso/De su mirada misericordiosa/Se volvió más intenso,/Y el de su boca hermosa/Brilló con una luz más poderosa" y produjo la segunda experiencia en nuestro poeta.

Así pues, hay que señalar que la flor es la Virgen después de que el poeta encuentra la expresión para denominar a la doncella, ya que propiamente la flor es donde se cobijaba la Virgen. Expresión pues metonímica, de amplio clasicismo (recordemos la cita del Arcipreste de Hita con que comienza el poema) en la literatura mariana.

Por último, hay que hacer notar también que el poema termina con una alabanza a María en boca de las campanas, como muestra del deseo laudatorio universal a María.

-Mayor plenitud de la experiencia, ya que es una persona con la que se encuentra, a diferencia del Buque (una voz), y además hay un diálogo, a diferencia del ángel (siempre es éste quien se dirige a Bernárdez), aunque éste conste sólo de dos palabras por parte del poeta. Además se produce en dos momentos (como en los otros poemas). En ambos aparecen efectos

místicos.

En el primero, hay una suspensión espacio temporal ante la contemplación de María, "No sé cuántos/Siglos viví con todo el ser pendiente", "Ni siquiera aseguro/Que fuera tiempo aquello que pasaba/Con ritmo tan seguro", "ni que aquello/(...) fuera espacio ni nada parecido", seguida de una sorprendente afirmación de Bernárdez quien, por primera vez y con contundencia -como si defendiese su autenticidad- afirma que sintió algo, que penetró su más recóndito ser ("De mi secreta esencia,/Y a la misma raíz de mi existencia"), calmando su sed infinita ("Calmó la voz ardiente/De mi sed infinita), "Lo que sé claramente/Y lo que afirmo con mi voz más clara/Es que mi ser, pendiente/De aquella luz preclara/Sentía el fuego de la eterna cara//Y que mientras sentía/(...)Nada sabía de ninguna cosa".

En el segundo, tras piropear a María llamándole flor, también emplea, por primera vez verbos tan 'místicos' como 'gozar' y 'gustar', y la equiparación de la experiencia con la nada: "Gocé la luz propicia/De una fe sin angustia y sin malicia// Y gusté la dulzura/De una calma tan honda y sosegada/Como mi noche obscura,/Y tan inmaculada/Como la calma eterna de la nada".

Es quizá en "La flor", en donde la experiencia religiosa de Bernárdez raye más con la experiencia mística, confundiéndose -en el plano verbal- con ella. Quizá sea también la gratitud lo que llevó al poeta a escribir el poema, y a finalizarlo con la expresión latina "Laus Deo Deipaaeque".

C.4. "El ruiseñor"

Esta palabra nos vuelve a mostrar otro elemento franciscano, esta vez el del reino animal como elemento simbólico del mundo sobrenatural. Así nos percatamos de que Bernárdez ha buscado elementos de las distintas escalas de la creación (del mundo vegetal la flor, la lluvia y el bosque; del animal el ruiseñor; del sobrenatural el ángel; y del hominal podría interpretarse el buque) para expresar sus vivencias religiosas. Un claro recorrido franciscano.

No nos vamos a detener excesivamente en el análisis de "El ruiseñor", ya que ha sido estudiado ampliamente por R. Francia en su trabajo, al que remitimos[51].

Francia nos habla de la elección del ruiseñor para simbolizar "la figura de Cristo, síntesis de la historia, piedra angular, sitio unitivo de la Trinidad, que esta ave y su canto simbolizan con particular eficacia"[52]. Un símbolo de gran tradición, también señalada por Francia, que va desde Ovidio, la Edad Media francesa, el clasicismo y neo-clasicismo inglés, T.S. Eliot, amén de las referencias a la "dulce filomena" propias de la literatura mística.

Hay, por supuesto, una linealidad estructural en cuanto al proceso de la experiencia[53], similar a los anteriores poemas estudiados: en mayo, en su casa en España y por la noche, el poeta oye la voz, dulce canto que le arrastra al interior del bosque vecino, de un ruiseñor, que es Cristo. Tras la experiencia provocada por la voz (trino, en clara alusión a Trinidad), "el poema se extingue suavemente con la sensación de paz que permanece en el alma luego del encuentro con Dios, ese ruiseñor cuya música es respuesta a los conflictos del hombre sumido en la noche"[54].

Dos cosas son llamativas, respecto a los anteriores, en estos versos. La primera es el empleo en este poema del verso de 22 sílabas, del que hablaremos en su momento; la segunda es que el efecto de la experiencia religiosa no es muy intenso y se produce en el entendimiento, a modo de visión, "Entonces vi con toda el alma que aquella voz era un destello de la eterna/Que la pasión que la inflamaba me daba el ser para que yo la comprendiera", pese a que también utiliza algunas referencias de la literatura mística, "Y así, perdido para todos, hallé el sendero de mi vida en aquel canto". Además, esta experiencia no se relaciona con un hecho acontecido en la infancia.

---

51 Ver especialmente págs 80-88

52 Op.cit. pág 81

53 Debemos recordar que, el ámbito lírico acontece en un plano evocado, que "a partir de una instancia puntual rememora el suceso: "... hubo una noche" verso 13". Op. cit. pág.87

54 Francia, op.cit. pág 85

C.5. “La lluvia” y “El bosque”

Estas dos palabras ejes corresponden a otros dos poemas, en versos de 22 sílabas, recogidos en *ER.*. De nuevo el franciscanismo del mundo vegetal con connotaciones simbólicas. La lluvia, que también aparecerá en “El Bosque”, se deja sentir en la paz de la noche, el marco idóneo para las experiencias religiosas bernardianas (“Solo y callado en su desvelo, mi corazón escucha en paz la noche obscura”). En esta ocasión la lluvia le sirve no sólo como marco musical de la ensimismación del poeta y del viaje, sino como agente causal del mismo, “Siento que un río misterioso brota en la paz de mi profundo sentimiento./ Y que la fuerza de la lluvia lo hace crecer hasta cubrir el mundo entero”. Una lluvia con evidentes conexiones simbólicas con el agua del bautismo, y por consiguiente, el agua de la Gracia. Y de efectos similares, “Atravesando cuerpo y alma, llega cantando hasta la mano temblorosa”. Lluvia que recuerda también la lluvia de Pentecostés sobre los apóstoles (cfr. Hechos 2, 1-4), aunque en aquella ocasión fuera de fuego. Una lluvia que guiará los pasos del poeta en ese viaje a la ciudad de su infancia (“Siempre guiado por la lluvia, llego a las verjas de los últimos jardines. Y en ellos oigo el dulce llanto de mi niñez abandonada entre jazmines”). Además, a estos significados se les superpone el clásico significado de agua como vida.

Hay que señalar también en este poema el último verso, cierre del mismo, después de la experiencia religiosa de rememoración de la infancia, que dicho sea de paso, no deja ningún efecto laudatorio ni ninguna enseñanza doctrinal, sino una especie de estado que no sabríamos bien cómo calificar en el que “El vasto espacio se desnuda y el tiempo fiel ya no es presente ni pasado./ Tanto el espacio como el tiempo se vuelven música sin tiempo y sin espacio./ La melodía inmensa y pura llena el abismo tenebroso y solitario”. Un estado que da lugar al último y gran verso, “Y en este sueño sin memoria, mi corazón está despierto y escuchando”.

Este estado nos sirve de entrada para la última palabra eje, “el bosque”, último poema también de *ER.*, símbolo –aparte de otras interpretaciones que señalaremos a continuación- de cómo ve su vida el poeta en esta etapa de camino hacia la vejez. Es curioso constatar que en este poema se comienza con el día, que da lugar a una tormenta que paradógicamente se resuelve “calladamente en lluvia mansa”, y se termina en la noche, “de silencio despiadado”. En el paseo

por el bosque, el espacio y transcurso de su vida, ahora denominado "selva" (palabra de conocidas connotaciones literarias), el poeta se pierde y se agobia, pues no encuentra lo que busca ("La selva eterna me abrumaba con el rigor de sus cadenas sucesivas. Y hasta sus íntimas dulzuras me parecían amarguras infinitas"), a su Dios, en clara reminiscencia al místico segoviano. Pero a diferencia de San Juan, Bernárdez no encuentra al amado, y llega la noche, y con ella la angustia ("En el silencio despiadado, la obscuridad irá creciendo con mi angustia"). Hemos pasado al invierno, última edad del poeta, y con él la muerte se insinúa en la pelazón de los árboles ("Y, por los árboles sin hojas, el firmamento invadirá la tierra oscura"). Entonces llegará la liberación de la cárcel oscura (de nuevo las referencias a San Juan y a Fray Luis) y el gozo final, "Libre de todas sus cadenas, mi corazón despertará de su amargura./ Y palpitando con el cielo, se irá perdiendo en la verdad y en la hermosura". El bosque, antaño lugar de encuentro, muere con el poeta, y es ahora punto de partida hacia el más Allá.

BIBLIOTECA VIRTUAL

* * *

Quisiéramos mencionar, para concluir con este estudio de las palabras eje, la importancia de dos elementos que las unen a todas, el primero como marco y el segundo como pespunte: la noche y el elemento musical, personificado siempre a través de la voz, muchas veces canto, y otras veces música.

Gamo ha estudiado detenidamente este fenómeno y su significado en la obra poética de Bernárdez, y a él nos remitimos[55]. La noche "la hora mística por excelencia, de mística y poesía, pues desde el umbral nos hallamos en el juego de la pura metáfora: noche oscura del alma" y el elemento musical (voz, canto, incluso silencio) "aquel que cobra mayor realce, aquel sin el cual no podría comprenderse ni interpretarse en modo alguno su poesía", que tanto emparenta al poeta argentino con Fray Luis de León y que significa la Gracia divina o la misma palabra de

55 Para el tema de la noche ver especialmente págs. 131-137. Para lo musical, págs. 111-116 dedicadas a la voz y págs. 160-174 en las que Gamo también analiza los "sonetos musicales", comparando a Bernárdez con Gerardo Diego, pero en las que principalmente Gamo sigue a B. "por ese camino en que se funden la religiosidad, idea fundamental que anima toda su creación poética, con lo musical, estado de ánimo y elemento formal en que toda su poesía se realiza" (Op. cit. pág. 165. Las dos citas del texto son de la pág.131 y 164 respectivamente).

Dios que posee efectos similares a los de la Gracia. De nuevo, las raíces clásicas.

Otros elementos franciscanos

Hemos querido separar las anteriores palabras ejes de otros elementos propiamente franciscanos, que a continuación señalaremos –y aunque algunos se repitan-, ya que en ellos no tenemos esa amalgama conceptual tramada a partir de la experiencia religiosa. Responden más bien a "la contemplación del mundo desde una mirada franciscana"[56], que se manifiesta principalmente en desarrollos metafóricos de elementos de la naturaleza. Estos desarrollos tienen una característica principal, su personificación y adscripción a significados católicos.

Aunque haremos un pequeño recorrido por la obra poética de Bernárdez, como botón de muestra, éstos son los principales elementos de la naturaleza y su significado[57]:

- el agua (con sus variantes de 'mar' y 'lluvia') que representa la gracia sobrenatural (ya vimos el significado de mar para R. Francia)

-el viento, que representa al Espíritu Santo

-el diamante, la piedra preciosa, que representan a Cristo

-el lucero/astro, que representan a Dios como Santísima Trinidad

-y el conocido bosque/ prado que representa el lugar de la presencia de Cristo[58]

Ya en *CDT.* encontramos un par de composiciones franciscanas, "Rosario al Pan de centeno", sobre la Eucaristía, y "Diálogo del río y el puente", en que el río es el cuerpo y el puente es el alma. Esta personificación de los elementos de la naturaleza continúa en *PE.* (de

56 Francia, op. cit. pág 96

57 Recordemos que muchos de estas metáforas constituyen símbolos provenientes de una tradición cultural, asumidos por el catolicismo, y que como ya señalamos en su momento, requieren una "lectura cooperante"

58 Habla Francia de la resonancia cultural del símbolo del bosque, sobre todo en "el bosque" de ER, que puede ser tanto lugar privilegiante del milagro como una instancia de espera o lugar de condenación; frente al bosque, lugar de encuentro con Dios, de "El ruiseñor". Cfr. pág. 90

título significativo), en poemas como "el mar" ("sólo este mar que nos conoce puede medir la soledad de nuestra muerte"), "la noche", "sonetos fraternales", "la voz", "el viento" ("Sus pasos en la noche como los pasos de papel de la llovizna") o "la hoguera".

En *PCH.* pasa lo mismo con "las nubes". Además en "poema de las materias sagradas", canta a los elementos de la naturaleza que se transforman en materia sagrada, como son el agua, sal, aceite, cera o incienso, utilizando la típica alabanza franciscana, "Bendito seas, santo incienso, que nos enseñas a morir dando perfume". Similar cosa ocurre en *LE.* con "Poema del Pan Eucarístico" y "Poema del Vino Eucarístico".

Por fin, en *EA.* nos encontramos con "Secuencia de la luna de nochebuena" y "Secuencia del sol de navidad", en que personifica a los dos astros; "el prado" que sufre similar transformación ("Y el prado contemplaba el firmamento/Y decía sin voz a las alturas/Las palabras más bellas y más puras"), un prado lleno de otros elementos de la naturaleza (álamos, agua, pájaros) y en el que, como dijimos, se goza de Dios ("En el viví .../El bien y la verdad de una existencia/Viva como un relámpago de gloria"). También en este poemario nos encontramos con tres poemas recuerdos de experiencias, "Balada de la rosa invisible" de la Flor, "La estrella" de la Estrella, y "Visión" de "El Buque".

Pero quizá el poema que más llama la atención es "Balada del río muerto", ya que es la única vez que se nos presenta un elemento natural con significados negativos, en este caso de un "bien que ya está muerto" y sobre el que se interroga el poeta, "Si ya no llora, si sus ojos secos/Ya no saben de angustia ni quebranto,(...)/ Qué llanto es este llanto cuyos ecos/Suben del cauce huérfano y sombrío/Y extendiendo a mi pecho mudo y frío/El recuerdo de un bien que ya está muerto/Dan de nuevo a mi ser callado y yerto/La voz y la emoción del viejo río?".

Otra de las manifestaciones franciscanas es el tratamiento de los animales, desde una doble perspectiva. En primer lugar, la que señala R. Francia que "predica al cordero inmolado a quien "la tierra no lo quiso reconocer" ('la tierra', PE). En 'Poema del pan eucarístico' (PE) el Cordero Pascual, redentor del mundo se ilumina como signo de supremo amor y oblación, contextualizado verbalmente por la alusión veterotestamentaria que recorre los versos, desde el

21 al 30: 'Durante siglos lo esperamos comiendo a oscuras/el manjar del viejo rito (...)Otro cordero vino al mundo para pagar al buen pastor/nuestros delitos"[59].

La segunda, mediante la mirada amorosa a los animales que decoran escenarios evangélicos, principalmente en el Nacimiento de Cristo (en "Navidad" de PCH; y "El asno y el buey", de 'Canciones Navideñas' en EA), aunque también en otros decorados como el de la pasión ("El gallo" de 'Versos de la semana mayor' en PCH).

Por fin, también podría incluirse dentro de este franciscanismo algunos poemas en que el poeta muestra su amor hacia lo pequeño. Nos referimos en concreto a los poemas "Oración por el alma de un niño montañes", "la niña que sabía pronunciar el mundo" (CDT), en que dirige su mirada, llena de ternura, a los niños[60].

Amén de todo esto, y para finalizar este apartado, tenemos el poema dedicado a S. Francisco en *ER*. Emplea el verso de 22 sílabas en un poema búsqueda de la esencialidad franciscana que sigue el típico movimiento que nos hace seguir el poeta argentino cuando utiliza ese metro. Un movimiento de caída después de haber comprendido, tras una tormenta, que las criaturas más bellas "eran, sin duda, las más pobres y desnudas./ La Luz del sol, el agua clara, la voz del viento, el cielo azul, el alma pura", "Y, para ser como ellas eran, se despojó de la primera hasta la última./ Libre del mundo para siempre, siguió la senda del amor con fe segura./ Y en su camino solitario se halló de pronto ante un abismo de amargura". En este descenso Francisco tiene una comprensión más profunda (más filosófica) de su hallazgo y que es precisamente la esencialidad de su doctrina: "Y distinguió las ligaduras que lo hermanaban con los seres y las cosas", "Todas las formas que veía le recordaban la belleza de una sola", "Todas los seres eran gotas del mismo mar que llenan el mundo con sus olas", "Y descubrió que el dulce Obrero le sonreía con amor desde sus obras". A partir de ahí comienza la ascensión, "Así transpuso el aire

59 Op. cit. pág 90-1. La primera línea de la visión franciscana muestra "al contemplativo rodeado por la prístina naturaleza auroral" Id.

60 Otro aspecto que se puede tener en cuenta es la infantilización del narrador poemático en algunos de sus poemas, como pasa sobre todo en CDT (ver "Poema de las cuatro fechas"), sin tener en cuenta todo su poemario Kindergarten, poemas ingenuos. Este aspecto le relaciona con el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa

limpio, las nubes cándidas, el sol y las estrellas"; una ascensión que dará lugar a la unión definitiva con un Dios que es primavera, como no podía ser de otra forma, "Luego sintió la fuerza enorme y el dulce ardor de la divina primavera./ Y dio su flor entre las flores de la floresta innumerable y sempiterna". Como vemos, un poema de fondo y forma franciscano, y nada devocional, estos versos de Bernárdez.

La temática propiamente religiosa

Trataremos a continuación de una parte abundante de la obra bernardiana, quizá la más caediza, que se refiere a los temas propiamente religiosos de su poesía. Y si siempre ésta es católica, en este caso el calificativo se debe acompañar ahora de otro, "piadosa".

Como señala E. Moreno Báez, dentro de la temática católica, "casi no hay cuerda en este terreno que él no haya tocado; así le vemos cantar la unidad del Cuerpo Místico en "La Iglesia (EA); la Pasión del Señor en los "Versos de la Semana Mayor" (PCH); la flagelación y Bajulatio crucis (ER), y viacrucis (LE), los símbolos de la liturgia en el "Poema de las materias sagradas" (PCH); la Eucaristía en los poemas "Del pan eucarístico" y "Del vino eucarístico" (LE), y la comunión (EA), de que ya hemos hablado, por o mencionar a la Virgen y diversos santos"[61].

Como sabemos, el tema mariano es un leiv motiv[62]. Al igual que la loa a numerosos santos (p. ej. "Estampas y oraciones" de *LA*, en que canta a S. Juan Bautista, San Pedro, San Cristobal, San Ignacio de Loyola y San Luis Gozaga; u otras estampas y oraciones de *ER* a San José, San Juan de la Cruz, San Isidro Labrador, San Bruno o Santa Teresa). Dentro de este tema Bernárdez dedica no pocos versos a santos-patrones argentinos (especialmente a S. Martín de Tours, patrón de Buenos Aires), ya que el tema patriótico-religioso-popular es también uno de los predilectos de Bernárdez.

---

61 Op.cit. pág 12

62 "La figura de la Virgen descuella en el universo lírico de Bernárdez como entidad fundante y reveladora" Francia, op. cit. pág. 89. Nos recuerda también en este aspecto al poeta mexicano Joaquín Antonio Peñalosa

Así pues podríamos establecer diferentes categorizaciones temáticas: los poemas referidos a la figura de Cristo[63], los referidos a la Virgen, los dedicados a la Iglesia, y los Hagiográficos. No vamos a hacer un recorrido exhaustivo por estos poemas ya que la mayoría de ellos no aportan ninguna novedad en su tratamiento. Están escritos en moldes clásicos (sonetos, incluso décimas) o en versos de 22 sílabas (como "Los Reyes Magos" de *ER.*), y la mayoría con no demasiada calidad poética.

En efecto, es en estos poemas en donde nos encontramos con bastantes caídas poéticas y restos del modernismo del poeta -de los que ya nos hablaba R.Francia- que se manifiestan sobre todo en el uso de vocablos propios de otra estética. Por ejemplo en *CDT.* son numerosos los términos con el prefijo re-, como 'reflorecido', 'revibra', el uso de palabras como 'consuetudinaria' o 'dulcedumbre' (que algunas veces se utilizan como palabras rimadas, con lo que acentúan su despropósito) o de expresiones latinas ("Hoy vendrá el perdón para Caín/Lux fulgebit hodie super nos", 'La Luz'; "Y, como entonces, te levantas quasi pro muro a la derecha y a la izquierda", 'Poema de las materias sagradas', ambos de *PCH.*;) amén de contraposiciones conceptuales tópicas ("Y a nuestra muerte le sobrara muerte/Con esta vida nos daría vida/para dar muerte al resto de la muerte" 'soneto a la natividad' de *LE.*; "Muere por nuestro amor, y, con su muerte/Baja, por nuestro amor, al mundo inerte,/Sube, por nuestro amor, al del Amor" 'Vía Crucis' de *LE.*).

Dentro de estas poesías de temática religiosa son continuos los moralismos y didactismos, amparado en un tono narrativo propiciado por el uso del verso de 22 sílabas, en muchos casos (el mero describir no le basta al poeta, ha de moralizar). Los primeros, sobre todo, en las consideraciones piadosas de los acontecimientos de la vida de Cristo ("Pídele perdón, amigo,/pídele perdón/si ya tienes corazón" 'La puerta cerrada' de *PCH.*; "Sigamos nuestro camino/Con la esperanza de ver/A quien hoy se manifiesta/Como nuestro eterno bien" 'Epifanía'

63 Prefiere Bernárdez el tema de la Navidad y de la Pasión. Del primero, sirvan como botón de muestra estos versos de "el niño" (PE): "Detrás del Niño y de La Madre se puede ver a San José, medio escondido/ Y encastillado en su silencio, como un guerrero en su baluarte de Jacinto/ Allí tuvieron que alojarse, porque en las casas de Belén no había sitio/ El buey y el asno de Isaías, los animales de Habaluc son sus testigos".

de *EA.*; “carne: déjame salir/ para seguirlo hasta el fin” ‘Bajulatio Crucis’ de *ER.*) de la Virgen o de los santos, manifestados en numerosas ocasiones con los imperativos. Los segundos, en su afán teologizante como en el "Soneto de la unidad del alma" en *CDT*. o en su deseo catequético como en 'La Iglesia' de *EA.*

Pero vamos a abandonar aquí esta parcela de Bernárdez, pese a ser la más extensa, ya que como hemos mencionado, es la de peor calidad y más convencional, lo que le situaría como un autor más, representante de esa gran corriente de la que hablábamos en nuestro primer capítulo, y que, entroncando con los finales del siglo XIX perdurará hasta bien pasada la mitad de siglo.

El estilo poético bernardiano. La forma poética

Si bien hemos ido mencionado a lo largo del estudio sobre el contenido poético de la poesía religiosa bernardiana distintos rasgos formales, toca aquí su agrupación. No diremos nada novedoso, pues su poética ha sido bien estudiada por los críticos.

Ya en el estudio de Gamo nos encontramos con un apartado específico sobre lo formal[64], que a continuación esquematizaremos. Coincide Gamo con el resto de los críticos al considerar la sencillez y claridad como meollo formal de su poética, "Coadyuvan a ello todos sus recursos estilísticos, tales como: el empleo de una adjetivación directa y llana, el de un vocabulario sencillo, el uso de un procedimiento reiterativo que refuerza y acentúa las palabras clave del poema, y, sobre todo, su creación y utilización del verso de veintidós sílabas asonantadas que demora y ensancha el poema en aras de las tan repetidas sencillez y claridad expresivas"[65].

Gamo cifra el origen del verso de 22 sílabas como una consecuencia lógica de su evolución poética, al desdoblar los romances de arte mayor asonantados de los poemas de *A.* convirtiendo cada dos versos en uno, "el paso lo da Bernárdez en su *Estampa de San Martín de*

64 Gamo, op. cit, pág 116-126

65 Op.cit. pág. 117

Tours, patrón de Buenos Aires, que forma parte del libro CDT. A partir de tal momento todos los libros de B. emplean fundamentalmente este verso, alternándolo casi exclusivamente con los sonetos. (...) Con él y con su monótono deslizarse, Bernárdez ha conseguido una especie de expresión salmódica o salmodiante"[66].

Además, el crítico argentino estudia la estructura de los hemistiquios interiores que forman este verso, señalando que la más frecuente son las de 9+9+4 y 9+8+5. Aparte de lo ya mencionado en otros apartados del presente estudio, como la construcción silogístico-tomista del soneto o el uso abundantísimo de la repetición bien formal bien conceptual, Gamo habla también del valor retardativo de las metáforas e imágenes, "este demorarse en un puro y simple enumerar contribuye en grado sumo al propósito de sencillez que se halla en la raíz última de toda esta poesía"[67].

Esa sencillez metafórica es la que lleva muchas veces a utilizar referentes del mundo de la naturaleza, a frecuentes personalizaciones, al uso de elementos primarios como el agua, la tierra, el viento o el fuego. Una muestra de esto se encuentra en las páginas de Gamo, de las que recogemos los siguientes ejemplos: "Las golondrinas de los padrenuestros.../Los pasos de papel de la llovizna..."; "Los dulces pájaros tendían su firmamento de cristal entre las flores./Las hojas nuevas palpitaban con alegría de pequeños corazones"; "Pero el sueño te va inundando/con su gran río de algodón".

Así pues, vemos que esa sencillez retórica se corresponde totalmente con el plano del contenido y de la intencionalidad Bernardiana, y es por ello que más arriba dijimos que la mirada franciscana imbuía toda su producción poética, incluso su afán teologizante. Es por ello que muchos de estos ragos de sencillismo le emparenten con la poesía del mexicano Peñalosa.

Por su parte, R. Francia, además de volver a tratar del verso de 22 sílabas, hace hincapié -como señalamos en su momento- en la difícil adscripción de Bernárdez a una determinada

66 Op. cit. pág. 118-19

67 Op. cit. pág. 125

escuela[68]. Eso sí, "podemos afirmar que jamás abandonó los parámetros de la armonía y el equilibrio clásico que subrayan su lirismo hispanista. Él mismo lo afirma, *en la poesía rioplatense de nuestros días pocos somos los que seguimos la línea clásica peninsular: Molinari, yo, Vocos Lescano y quizá nadie más*"[69].

Señala asimismo la convergencia de dos corrientes, la tradición del verso hispánico y las nuevas formas de la poesía de vanguardia, entendiendo por ésta la utilización de la métrica de la poesía libre tal y como la entiende Francisco López Estrada[70] o "semilibre" para Isabel Paraíso[71] siguiendo a Navarro Tomás. Y concluye: "El fenómeno así explorado demuestra a las claras que la versificación bernardiana se sostiene sobre los cimientos de la más pura y lejana vertiente hispánica, pero elabora una lírica en la que se destaca la influencia de Darío y su introducción en la literatura de lengua española de las nuevas figuras versales"[72].

Por otra parte, R. Francia se detiene a estudiar el rasgo formal para ella más importante de la poesía bernardiana, el empleo de la metáfora y el símbolo, que sustenta y justifica todo el contenido de su poesía, "creemos que el pensamiento poético de Francisco Luis Bernárdez ha calado hondo en el núcleo esencial de la metáfora, instituida como un otro poiético, instaurante de 'el memorial pensado en el Ser', según expresión de Martin Heidegger"[73].

Lo pusimos de manifiesto en su momento, pero vale la pena retomarlo ahora, ya que es para la estudiosa argentina éste el rasgo fundamental de la poesía bernardiana, su aportación, "Nos asiste el derecho de expresar que Bernárdez supo, en toda su magnitud que al plasmar su

---

68 Cfr. nota pie de página nº14

69 Op. cit. pág. 70

70 Francisco López Estrada, Métrica española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1969

71 Isabel Paraíso, El verso libre hispánico, Op. cit. Cáp. I

72 Op. cit. pág. 73 Entre los rasgos que le emparentan con el Modernismo, R. Francia señala la frecuencia de la estructura predicativa, la sobreabundancia de períodos hipotácticos, y el ritmo

73 Op. cit. pág. 96-7

metáfora no empleaba simplemente un recurso (...) Los textos que tenemos ante los ojos nos entregan una Poesía significativa del ejercicio de un buscarse en la fe, e interpretamos que los cimientos teológicos subyacentes, al operar con símbolos sacrales, elevan esta Poesía muy por encima de una mera apostura estética"[74] .

Así pues, resumiendo los diversos aspectos que integran lo formal podemos establecer que:

- Persigue la sencillez expresiva, mediante un vocabulario sencillo, adjetivación directa y llana, y procedimientos que buscan la reiteración (repeticiones principalmente). No obstante también encontramos algunas palabras de una estética posmodernista (los re-, expresiones latinas, cierto vocabulario), y muchas palabras de la filosofía y teología neotomista, utilizadas en un sentido ciertamente ortodoxo y hasta casi ontológico.
- aplica moldes clásicos (sonetos, tercetos, décimas), y crea el verso de 22 sílabas (que también responde en su origen al desdoblamiento del romance), siguiendo los mismos.
- tiende a la utilización simple del elemento metafórico, tanto en la abundante utilización de símiles (la forma más primitiva de la metáfora) como a que su elemento imaginario suele tener un referente sencillo, normalmente de entorno franciscano (elemento del mundo de la creación). Algo parecido ocurre con las palabra eje-simbólicas, que también responden a deseos de sencillez.

Conclusiones

Recogemos a continuación, de forma esquemática, los diversos juicios que se han vertido en el presente estudio sobre el poeta argentino:

-Aunque la poesía religiosa de Bernárdez contenga elementos de diversas estéticas, creemos que ésta sigue un desarrollo personal que se asienta sobre el clasicismo, entendiendo por éste una corriente que se basamenta sobre pilares formales y conceptuales clásicos.

74 Op.cit, pág. 97

-En cuanto al contenido religioso éste responde a una ortodoxia católica confesional que prima los valores teológicos neotomistas y franciscanos, junto a una gran parte de poesía piadosa que constituye la parte menos novedosa de su poesía religiosa. Además, muestra ese contenido una doble vertiente: por una parte una evidente intencionalidad catequética que impregna tanto la poesía piadosa (que narra hechos de la vida de Jesús, María o los santos) como la teológica; por otra, una explicación personal, que intenta expresar mediante el desarrollo metafórico-simbólico, una experiencia religiosa singular. Y es quizá en este terrero en donde cifremos la mayor aportación de Bernárdez a la poesía religiosa argentina e hispanoamericana (poemas como "El Buque", "La Flor", "El Ruiseñor" "El Ángel de la Guarda").

Como resume acertadamente Moreno Báez, "después de sus primeros libros, muy influidos por el modernismo, y conforme madura su personalidad, vemos acusarse su visión religiosa del mundo y la vida, que le hace hallar en la naturaleza a Dios, de quien reciben el ser las cosas, estremecidas al contacto con lo absoluto. De aquí la hondura metafísica de sentimientos y sensaciones"[75]. Hay por lo tanto una cosmovisión religiosa franciscana imbuida de pensamientos teológicos neotomistas desde el punto de vista conceptual.

-En cuanto a lo formal, el empleo de recursos que respondan a su intencionalidad religiosa y a la cosmovisión citada, y que se manifestarán en la búsqueda de sencillez, lo que le llevará también al uso de moldes clásicos, que muestran una continuidad con la poesía religiosa clásica hispánica de autores como Gonzalo de Berceo, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz.

Como novedoso, pero sin estridencias, la creación del verso de 22 sílabas, de amplia cadencia, propicio para dar curso a su contenido poético. Y como aportación fundamental a la poesía religiosa hispanoamericana sus palabras eje simbólicas desarrolladas en amplios poemas, como fruto de su fuerte experiencia religiosa que no nos atrevemos a llamar mística.

-Por fin, su ubicación en la poesía religiosa argentina como figura clásica que entronca con el modernismo pero que lo supera en aras de una expresión que no pretende reflejar, por otra

75 Op. cit. pág 10

parte, los nuevos rumbos estéticos, sino manifestar su propia experiencia religiosa personal, y que, por tanto, no desdeñará los moldes clásicos. Sólo se lastrará su verso cuando se le vuelve piadoso. Dentro de la poesía religiosa hispanoamericana representa una línea clásica, con dejes modernistas, permeable también a cierto aire renovador pero, fundamentalmente, es fiel a su propio espíritu clásico.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I.1.B. VÍA TEOLÓGICA TRADICIONAL DOGMÁTICA: JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS

Recordando que la teología dogmática es "la ciencia que trata de Dios y de sus atributos y perfecciones, teniendo en cuenta lo revelado"[1], hemos denominado vía teológico-dogmática tradicional a un tipo de poesía teológica cuyo contenido no es estrictamente -como en el lenguaje teológico se denomina- la que estudia el origen, alcance y desarrollo de los dogmas (que lo hace desde un punto de vista colateral) sino que más bien emplea la palabra "dogmática" en su doble acepción de, por una parte "perteneciente a los dogmas de la religión", y por otra, "inflexible, que mantiene sus opiniones como verdades inconcusas"[2]. Y además "tradicional" en cuanto ortodoxa, es decir, que se ajusta a la ortodoxia de la Iglesia católica3. Así, como ya señalamos, se puede comprobar teóricamente la ortodoxia al parangonar el contenido teológico de una poesía con la doctrina establecida en el Catecismo Universal de la Iglesia Católica.

Quizá el concepto se ilumine mediante la confrontación con la otra vía teológica antagónica que vamos a estudiar, la denominada "teología de la liberación", ya que es en esta segunda en donde encontramos mejor la elaboración de una poesía teológica en la cual existe una clara intencionalidad de establecer, mediante la palabra poética, la construcción y reivindicación de todo un sistema teológico que se opone -también "dogmáticamente"-, en muchos aspectos, a la teología tradicional de la Iglesia Católica.

---

[1] Esta definición supone un sustrato cristiano: la Revelación, sus cauces, transmisión e interpretación, cuyo consenso, desde luego, no es tarea fácil, ya que ha sido precisamente esta interpretación diversa la que ha dado lugar a dispares formas de teología, enfrentadas muchas veces, y causa de escisión grave -en Cismas- dentro del seno de la Iglesia. Eso sin tener en cuenta los diversos acercamientos y posturas al objeto principal de su estudio: Dios. De ahí los distintos nombres y ramas en que se han dividido los estudios teológicos: teología moral, teología dogmática, etc., y las diversas escuelas teológicas que se han dado a lo largo de la historia de la Iglesia.

[2]DRAE, 21 Ed, 1992

3 Ibáñez Langlois ha pertenecido a la Comisión Teológica Internacional, "constituida como organismo encaminado a expresar y fomentar la conexión entre la Santa Sede y el conjunto del mundo teológico" (en Historia de la Teología, op. cit. Pág. 365). El poeta-teólogo chileno puede adscribirse al neotomismo postconciliar.

No obstante, es muchas veces difícil establecer en un determinado poema su ortodoxia o no, misión que, por otra parte, no es la nuestra. Las diferencias que en el contenido poético podamos encontrar dentro de lo teológico quedarán puestas de manifiesto en cada uno de los dos análisis que vamos a hacer de esta común vía, muy significativa del ambiente religioso que vive la Hispanoamérica contemporánea, y que constituye una de sus señas de identidad. Dentro del seno de la Iglesia Hispanoamericana esta dualidad, y a veces confrontación, ha invadido también el terreno poético.

En cuanto a lo formal, si bien es cierto que la poesía teológica impone ciertas restricciones (didactismo, claridad, cierto narrativismo, etc. que a su vez se concretan en recursos literarios), al tener que obrar a través de la personalidad poética, los recursos y preferencias vendrán marcados por la personalidad poética de cada uno de los autores, por lo cual serán estudiados de forma individual.

Hay que decir también que a ambas vías les une el afán por la crítica, más o menos virulenta, más o menos ácida o irónica, (tanto en la confrontación de sus ideas como en la contraposición de unas con otras) y el afán apologético de sus posturas, lo que habla de su común dogmatismo (en la segunda acepción), aunque ambas cosas no constituyan el referente único de su poesía, y aunque tengan distinta distribución en unos y en otros.

Biografía y bibliografía

La vida y la obra del chileno Ibáñez Langlois se entremezcla enormemente, nutriéndose mutuamente una de la otra[4]. Sacerdote-poeta-investigador-profesor y crítico[5], combina en su vida

[4]A este respecto cabe resaltar dos respuestas de una entrevista realizada al poeta chileno en la revista Nuestro tiempo, Octubre de 1989, págs. 44-51. La primera es la aclaración a una frase suya, "en la confesión están mis poemas". Dice Langlois: "el noventa por ciento de mi conocimiento de la naturaleza humana proviene de la confesión. Confesar es algo todavía más apasionante que escribir. Es mi género literario favorito, por decirlo así". La segunda responde a si su experiencia religiosa es la constante de su producción poética: "creo que en esta antología se trasluce toda mi experiencia personal, desde los conflictos iniciales de la llamada divina, la despedida (a tirones) del mundo mundano, la iniciación ascética, el ministerio sacerdotal, la

múltiples aspectos, lo mismo que hará en su obra poética, que no es exclusivamente de temática religiosa, aunque la mirada transcendente empape toda su producción.

Se puede decir que forma junto con Cardenal y Peñalosa una constelación de escritores-sacerdotes que han dedicado su vida no sólo a su misión sacerdotal sino también a múltiples quehaceres literarios.

Nace Ibáñez Langlois en Santiago de Chile, en 1936. Es doctor en Filosofía, en Filosofía y Letras y miembro de número de la Academia Chilena de Ciencias Sociales. Otro cargo importante de su vida profesional, y que nos interesa resaltar es su pertenencia a la Comisión Teológica Internacional, lo que da fe de su valía como teólogo. Como tal, y es éste otro dato significativo, se ha dedicado a estudiar con profundidad la teología de la liberación, fruto de lo cual son varios estudios, de los que podemos citar: El marxismo: visión crítica (Ed. Rialp, Madrid, 1973) y Teología de la liberación y lucha de clases (Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985).

Hay que mencionar también aquí su interés por la naturaleza de la esencia del hecho literario, plasmado en el libro que ya comentamos en su lugar La creación poética (1964) y su interés por la poesía contemporánea (Poesía chilena e hispanoamericana actual[6], y Rilke, Pound, Neruda: tres claves de la poesía contemporánea[7]).

En cuanto a su producción poética, éstos son sus libros:

---

búsqueda absoluta del rostro de Dios, los problemas de la Iglesia actual, los treinta años de meditación de la Pasión del Señor, etc. Y dígame: De qué cosa voy a hablar yo?. Sólo de lo que sé, de lo que experimento, de lo que vivo. En la poesía sólo tiene derecho a aparecer lo más visceral de las experiencias, que en mi caso es la experiencia de **Jesucristo**

[5]Ha ejercido la crítica literaria durante 30 años en el periódico chileno "El Mercurio". Allí firma como Ignacio Valente. Recientemente ha aparecido un libro que recoge una antología de dichos artículos, seleccionados por él mismo, Veinticinco años de crítica, Ed. Ziz-Zag, Santiago de Chile, 1992.

6 Ed. Nascimento, antiago de Chile, 1975

7 Ed. Rialp, Madrid, 1978

-Qué palabras, qué lagrimas, ed. Josén Laurel, 1954
-Desde el cauce terreno, col. Adonais, Ed. Rialp, Madrid, 1956
-La tierra traslúcida, col. Adonais, Ed. Rialp, Madrid, 1958
-La casa del hombre, Talleres Gráficos Orbe, Madrid, 1961
-Eterno es el día, ed. Zig-zag, Santiago de Chile, 1968
-Poemas Dogmáticos, ed. Universidad Santiago de Chile, 1971
-Futurologías, Ed. Universitaria, Santiago de Chile,1980
-Libro de la Pasión, ed. Rialp, Madrid, 1987
-Busco tu rostro: antología poética, ed. universitaria, Santiago de Chile, 1980

Como podemos observar es una producción no muy abundante y espaciada. De sus poemarios son estrictamente religiosos Eterno es el día (EED) Poemas dogmáticos (PD) y Libro de la Pasión (LDLP), aunque en todos esté presente el asunto religioso de una manera u otra. El propio Langlois, en la entrevista citada, ante la pregunta de si está contento con su producción poética, responde: "Digamos que estoy contento con algunos Poemas Dogmáticos y con algunos -más- del Libro de la Pasión, el único libro con que todavía me identifico".

Ibáñez Langlois se declara como un poeta fiel a la Iglesia, a la que, de forma oficial, está sirviendo como teólogo, siendo muy categórico al respecto. Así responde a la pregunta: ` Jamás se ha olvidado de la Iglesia por la poesía?´. "Creo haber escrito toda mi vida poesía desde el interior de la Iglesia. El día que no fuera así... preferiría quedarme callado"[8]. Este hecho es el que le ha llevado a situarse frente a la llamada Teología de la Liberación, y en concreto frente a uno de sus mayores difusores y representantes, el nicaragüense Ernesto Cardenal.

A este respecto es interesante comentar un documento muy significativo, sobre todo de los dos posicionamientos contrapuestos que en lo teológico se ofrecen en el continente Americano, y que muestran, de un modo patente, la escisión que se ha vivido en el seno de la comunidad cristiana y que no toca a nosotros juzgar más que en cuanto a su presencia en la poesía religiosa contemporánea hispanoamericana. Dicho documento es la "Carta Abierta", dirigida a Ernesto Cardenal por parte de Ibáñez Langlois en el diario "El Mercurio" (Santiago de

[8]Misma entrevista citada, pág. 47

Chile, 24-X-1971).

La carta, de tono formal amistoso, contiene elementos críticos de gran dureza, y muestran a las claras las divergencias entre quien es un representante oficial "ortodoxo" de la Iglesia y Ernesto Cardenal, adalid de una nueva corriente, no sólo teológica, dentro del cristianismo.

Comienza Langlois con un reconocimiento a la obra literaria de Cardenal y con una explicitación de una cierta relación personal con el poeta nicaragüense: "Querido amigo: Admiré y divulgué tu poesía durante años, y lo seguiré haciendo, porque es gran poesía. Una cordial simpatía me une también a tu persona", aunque pronto pase a la crítica, de una manera directa, profunda y clara: "Hoy, sin embargo, me dirijo a ti como sacerdote, y lo hago con desilusión. Éramos muchos los que esperábamos ver en ti al hombre de Dios, al apóstol; y nos hemos encontrado con un converso al revés, heraldo de un nuevo credo: el marxismo católico, con mucho de marxismo -todo- y poco de cristianismo -el nombre-. He oído tus planteamientos ante la TV sobre este santo leninismo apostólico y romano. He tenido ocasión de conversarlos directamente contigo, y de exponerte mi idea contraria. Hoy quiero decirte, por escrito y de cara a la opinión pública, no sólo mi idea sobre el particular, sino la de innumerables sacerdotes y fieles que no tienen acceso a la publicidad".

La crítica, de tono confidencial, es dura: "Mi impresión es ésta: tú no eres un cristiano que, desde la firmeza de su fe, se abre a ciertos aspectos de la problemática marxista. Tú eres un marxista leninista compacto que, por reminiscencias quizás afectivas, no quiere renunciar del todo a su antigua fe, y se vale todavía de los términos cristianos -sólo los términos, y en forma bastante simbólica-. A la revolución la llamas Cristo; a los movimientos marxistas los llamas Iglesia; al paredón, Juicio de Dios; al manifiesto comunista, Evangelio; al capitalismo, Lucifer; etc. Y no hay quien te saque con argumentos de ese castillo de nombres confundidos, con que replicas a toda posible objeción. (...) En esas condiciones, yo prefiero a los marxista a secas, que llaman a las cosas por su nombre, y, dentro de su idea, son coherentes. (...)Ernesto: creer en Cristo es afirmarlo y amarlo como lo incondicionado, lo absoluto. Aquél a quien debe referirse y ajustarse toda experiencia, toda situación histórica, toda conducta. Tú has hecho lo mismo, pero con la revolución: es tu divinidad absoluta, y a ella ajustas todo lo demás, incluido Cristo, Iglesia, salvación. (...)Realizas el movimiento contrario a la fe. Me recuerdas a esos abates ilustrados del

siglo XVIII, que adoraban a la diosa Razón, la deidad del momento. Te ocurre lo mismo con la divinidad de nuestros días, la Revolución".

La carta, tras una apología de la labor sacerdotal, según la concibe Langlois, termina: "Dijiste que los contemplativos debían rezar por la revolución marxista; si no lo hacían, perdían el tiempo. Yo lo perderé gustosamente rezando por algo muy distinto: por la conversión de Ernesto Cardenal, por su regreso a la fe y al sacerdocio católico, comprometido con los pobres y oprimidos de este mundo, pero justamente en cuanto participa del Sumo y Eterno Sacerdocio de Jesucristo. Afectuosamente, J. Miguel Ibáñez Langlois, presbítero".

Esta carta nos muestra el enfrentamiento en los contenidos teológicos de los representantes de dos maneras de hacer poesía religiosa, a la vez que nos revela el tono que adopta el poeta chileno, a la hora de denunciar.

BIBLIOTECA VIRTUAL

* * * * *

Otro aspecto que hay que considerar dentro de la biografía de Langlois son las referencias que hay dentro de su producción poética a su biografía, que va desde las confesiones personales hasta un olvido de sí.

"Autobiografía" y "ante la cruz" son los dos poemas más significativos a este respecto en el primer poemario del escritor chileno, Qué palabras, qué lagrimas, y que simplemente narran la experiencia de un Dios que se va haciendo paulatinamente más íntimo.

El itinerario poético personal continúa en dos de los libros "olvidados" por el mismo autor, pero muy reveladores del camino vital del poeta chileno, Desde el cauce terreno y Tierra traslúcida. En el primero es precisamente el yo, tanto en su soledad y desapego como en su búsqueda de Dios, el protagonista. Aparte de interesantes declaraciones sobre el sexo y el cuerpo, el poeta repite en varias ocasiones el sentirse ajeno, como Cristo, al mundo, "mi ojo no se siente incorporado a la historia presente (...)/y yo soy un cristiano de un siglo cualquiera/ acodado en la ventana hacia la noche, transcendiendo la medida de todo cuanto existe en sucesión" ('mi ojo no siente'); "señora mira cómo y sonrío de haberme descubierto/ a espaldas de mi tiempo, mas allá

de mis creencias altamente tomistas" ('A la Virgen'). Pese a terminar siempre los conflictos ("hoy la angustia en torno al ser, sólo hay miedo de existir demasiado") con religiosidad ("y enfilados, no obstante hacia el puerto de luz imborrable", de 'El ciprés, cuyo ser'), la soledad y las angustias existenciales prevalecen en el conjunto del poemario, que termina "su luz amarga nos hiere,/ nos hace estremecer de realidad el frío cuerpo/ consumiendo el sucesivo don de la existencia".

En la Tierra traslúcida continúa el mismo camino desde la lucha del yo, ante una especie de noche oscura, "soy aún muy esfinge, tú perdona/ mis venturas de piedra, yo a duras penas siento desde el borde/ que estás tú pasando en borrico a morirte" (‘si callaran los niños’); y hay un tú, que es Dios, al que se espera, "vivo aguardando que me hables/ y tú no me hablas nunca, es mejor/ qué haría con tu voz yo en la tierra,/ en la casa, en el día, en el aire, años después" ('lo que enciende el otoño'). Langlois describe gráficamente su situación en 'yo no sé cuanta fiesta', "tal vez el pan del reino esté algo lejos/ y yo ande mordisqueando la niebla como hombre". En un futuro no muy lejano aparcará su yo poético como protagonista de sus poemas.

Pero antes tocará la explosión autoafirmante (probablemente debido a su vocación sacerdotal) de P.D., en que se refiere a distintos aspectos: su alegría por la existencia de Dios ("porque Dios existe"), su desempeño de su misión sacerdotal ("confesiones", "comunión") y el defender su opción por el sacerdocio y en concreto por el celibato, en "El ciento por uno": "Las más hermosas duran pocos años/ Después hay que quererlas con amor teologal/ o enterrarlas debajo de la cama/ Por lo cual/ yo prescindo de sus gratos servicios/ y a Dios me voy derecho/ con mis hambres/ eternas/ Sin contar/ que la muerte está bajo la cama".

No obstante, también existe el claroscuro, como en el poema "Rey David" en que dice: "Pobre de mí, aprendiz de santo sin corona/ sin ropa, sin reino, sin guerra, sin arpa/ que en Santiago de Chile por las noches/ sin ver jamás a Dios entono el triste salmo de la envidia". Este tema del celibato, tan emparentado con lo sexual y la pureza cristiana -de lo que habla en diversos poemas del libro y que se había esbozado en anteriores poemarios- muestra en Langlois estas dos caras, aunque la segunda -la de la debilidad personal- se ponga muy pocas veces de manifiesto, primando siempre la postura racional asumida vitalmente y que se defiende de un modo categórico, quizá un tanto a modo de justificación.

Nos hemos detenido especialmente en este apartado -en el que profundizaremos en su momento- ya que el tema del celibato personal será también una de las "preocupaciones" de Ernesto Cardenal, aunque en éste se vea mucho más la nostalgia de la carne por lo que libremente optó.

Por fin, en LDLP., las referencias vitales son escasas, y siempre referidas al tema del libro.

* * * * *

Si hacemos un recorrido histórico por aquellos de sus poemarios que se centran en lo religioso -y sin entrar en profundidades respecto a PD y LDLP, al igual que Desde el cauce terreno y La tierra traslúcida, de los que se ha dicho lo fundamental- nos encontramos, en primer lugar, Qué palabras, qué lágrimas, un libro de iniciación poética, no estrictamente religioso, pero en el que ya apunta el tema y se esboza el poeta que será Ibáñez Langlois. Tres son los poemas religiosos: "ante la cruz", "autobiografía" y "Dios", en los cuales la poesía es un verterse de una relación recién estrenada con la divinidad: "Oh, mi Dios, qué honda dulzura/ saber que eres verdad y nos esperas,/ que la tierra sólo acoge los ropajes/ y este viento iluminado persiste/ de tus manos a tus manos, certero" ("Dios")

Eterno es el día, por el contrario, posee una voz poética más madura, aunque visto a la luz de LDLP sea ésta una voz de transición antes de llegar a la madurez del citado libro, obra maestra de la producción poética religiosa del escritor chileno. Se puede decir que Eterno es el día es el comienzo del camino que nos llevará a LDLP. El tema es el mismo: la pasión de Cristo, pero los objetivos y la finalidad, al igual que la textura de la voz poética son distintas. Se divide el poemario en cinco partes, que corresponden a "Miércoles de ceniza", "Jueves Santo", "Viernes Santo", "Sábado de Gloria" y "Domingo de Resurrección", cada una con cinco poemas, excepto Jueves y Viernes santo.

En cuanto a la estructura versal, alterna tanto el verso libre como el versículo, preludio de la decantación de este último en los posteriores poemarios del poeta, quien necesitará de este tipo

de verso para desarrollar los contenidos poéticos que más le preocupan en la actualidad: "Es cierto que ya no puedo escribir pequeños epigramas o poesía miscelánea y suelta: necesito el hilo conductor de vastos asuntos, como el futuro de la humanidad, la historia de la filosofía o el relato evangélico. No es una decisión mía, en todo caso, que así sea: se me ha impuesto de forma espontánea"[9]. Aunque estas palabras se refieran a los tres últimos poemarios del poeta, las he traído a colación aquí para poner de manifiesto el carácter de transición que Eterno es el día tiene también en cuanto a lo formal, en el camino que sigue el poeta hacia su madurez estilística, y sobre todo porque ésta tiene que ver con unas necesidades de expresión que le "exigen" dicho cambio, sin olvidar que en Desde el cauce terreno y La tierra traslúcida ya utilizara ampliamente el versículo.

Esas necesidades las pone de manifiesto Langlois en la mencionada entrevista, a la vez que califica su poesía de 'orgánica' y 'sinfónica': "no tengo ni idea de la poesía que escribiré en el futuro. Pienso, con todo, que seguirá siendo orgánica, porque ya adquirí el vicio de la estructura sinfónica, por una parte, y por la otra, la necesidad de poetizar los desafíos de la historia contemporánea. Qué importa hoy día la intimidad de poeta frente al tamaño de esos desafíos?"[10].

Así pues, Eterno es el día se puede considerar como un poemario de transición hacia la madurez poética del LDLP. tanto en los contenidos como en la forma. En ese camino, aún nos encontraremos con los PD. Pero prosigamos con orden.

En Eterno es el día el tema de la pasión de Cristo se enfoca desde un ángulo bien distinto al de su poemario mayor. En primer lugar, no existe una conciencia histórica de narratividad, de recreación. Tampoco hay una conciencia didáctica, ni argumentativa -sólo en cuanto al desarrollo lineal de los acontecimientos de la Pasión, no en cuanto una intencionalidad que los unifique con un fin establecido-, ni por tanto una diafanidad estilística. El tono en este poemario es más sensual y barroco (hay mucha adjetivación), a la vez que distensivo, con una imaginería que a veces se pierde en sí misma, sobre todo en los elementos de la naturaleza: "En las nieblas, el

[9] Entrevista cit. pág. 48.

[10] Entrevista cit. pág. 50

mundo fue entrevisto/ por los errantes ojos de la nada./ Verde imagen del tiempo inverosímil,/ bella torre que sube inútilmente/ por un sueño de Dios, innecesario" (II "Domingo de Resurrección); "Eterno es en la noche tu oficio de tinieblas/ que toda carne reza con póstumas entrañas/ ardientes, con humeantes corazones en torno,/ con ojos que se alejan del cuerpo hacia la altura/ y son astros que miran, y ven su nacimiento,/ y son ojos que giran en torno de la tierra/ buscando sobre el polvo un origen confuso/ que mira hacia los cielos, y la vista se nubla/ de radiante materia, de olvido sempiterno" (III "Domingo de Resurrección")

Con todo, encontramos características de este poemario que serán recogidas en LDLP, como la mencionada utilización del versículo, algunos elementos de imaginería en el tratamiento de la naturaleza (sobre todo la humanización de elementos de la naturaleza que forman un fondo telúrico en el marco de la pasión: "Las últimas estrellas asisten a la misa./ El sol en plato de oro agoniza en mis dedos./ Su cadáver después, por los cielos refulge"[11]), el empleo de diversas voces poéticas (tanto en primera persona, aunque sólo en una ocasión habla Jesús -poema IV de "Domingo de Resurrección"- como en tercera, con carácter de impersonalidad, y en muchas ocasiones en imperativo), y la inclusión del elemento Mariano (en "Sábado de Gloria", todos los poemas, siguiendo en muchas ocasiones salmos bíblicos sobre la Virgen).

José Miguel Ibáñez Langlois dentro del contexto de la poesía religiosa contemporánea chilena

Pese a que contamos en la Antología de la poesía religiosa chilena[12], y con un par de "presentaciones" al siglo XX dentro de la "Sección III, la Voz personal (Letras coloniales, Siglo XIX y Siglo XX)" realizados por Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas, no es fácil trazar un panorama de la poesía religiosa contemporánea chilena, y enclavar en ella a nuestro autor. Ello es debido a la inmensa proliferación de poetas religiosos contemporáneos chilenos. Hemos contabilizado en la "Nota final, índice de fuentes", unos 70 autores del siglo XX que cuentan con poemas incluidos en la antología. Pero es que en la "Bibliografía", que "corresponde a una

[11]Poema I de "Jueves Santo"

[12] Op. cit. cap. I

primera selección de textos de sentido religioso del siglo XX, los cuales sirvieron para la Antología", hemos contabilizado un total de 143 autores, los cuales están agrupados como sigue:

-Nacidos entre 1865 y 1909; un total de 36

-Nacidos entre 1910 y 1925; un total de 43

-Nacidos entre 1926 y 1937; un total de 36, entre los que se encuentra José Miguel Ibáñez Langlois, y entre los que podemos destacar a: Joaquín Alliende, Miguel Arteche, Rosa Cruchaga, Enrigue Lihn, Hugo Montes, David Rosenmann, Jorge Teiller y Guillermo Trejo.

-Nacidos entre 1938 y 1962; un total de 28

Se comprende pues que, ante tal ingente número de autores, sea difícil establecer clasificaciones. No obstante las dos "presentaciones" son intentos cualificados de trazar senderos en tanta variedad, de ahí que les pasemos revista, aunque nosotros, a efectos prácticos, nos quedemos con esta clasificación generacional para situar a Langlois dentro de la poesía religiosa contemporánea chilena.

Miguel Arteche[13] parte de una idea que hace difícil cualquier clasificación: "La poesía chilena contemporánea es un archipiélago. Desde cada una de sus islas, cada poeta escribe sin que, en términos generales, parezca enterarse de lo que escriben los otros, absortos en su canto". Pese a reconocer el influjo de los grandes poetas -Huidobro, Neruda, Parra y De Rokha-, de quienes critica a sus epígonos, Arteche afirma que "los nuevos poetas, nuevos por lo menos desde el punto de vista cronológico, *parecen* haber surgido sin otra tradición que la de creársela ellos mismos, aunque respondan a determinada tendencia y circunstancia, y puedan, para propósitos didácticos, ser agrupados por edad, temas, estilos o empleo de un verso que aparece libre, aunque ningún verso lo sea, pues en poesía no hay libertad sino dentro de unos límites y en estos límites nace el infinito".

No obstante, y siguiendo con su símil, Arteche rescata una de sus figuras dilectas, que no en vano ocupa un lugar destacado en la antología (contando con el mayor número de poemas): "en el centro de estas islas (...) vive Gabriela Mistral. A poco más de treinta años de su muerte y

[13] Las citas que siguen corresponden a su presentación, en op. cit. págs 297-300

a cincuenta de la aparición de Tala (1938) lo mejor de ella sigue siendo -es- territorio apenas explorado y desde luego carece de lo que suele llamarse resonancia pública, si por ella entendemos el verdadero conocimiento de su profundidad".

Por tanto, Arteche lo único que puede hacer es trazar el siguiente panorama hipermisceláneo: "Los cien años que cubren esta sección -desde Vicuña Cifuentes (1861-1936) a Andrés Morales (1962)- tocan, en lo religioso, todas las experiencias posibles del desarrollo de nuestra lírica: el descubrimiento del paisaje chileno y su huella cristiana; el cántico oscuro y tenso de Prado; la libertad y el desconsuelo del que no puede creer (Huidobro); las blasfemias y el cristianismo primitivo de De Rokha; el doble espacio trágico de Rosamel del Valle, en sus extensos versículos coloquiales; el Paraíso de Juvencio Valle; la acezantes y desesperadas invocaciones a un Dios que se le ofrece (Díaz Casanueva); el Cristo pobre de Sabella; las ironías pervertianas de Parra; los desesperados y al mismo tiempo frutos de esperanzas de Scarpa; el humano Cristo de este mundo (Anguita); la sordina invocadora de Angel Custodio González; el original y hasta pecador modo de Lisboa, a medio filo de lo `místico´ y lo `coloquial´; ciertos extraños contactos con el otro mundo (Bolton); el curioso padre Lacunza de Mesa Seco; la dicción crispada de Trejo; la inmemorial y desgarrada salmodia judía y su entronque vallejiano (Rosenmann Taub); los paisajes dislocados de Rosa Cruchaga, teñidos de ácidos espectrales, donde vive todo lo que recuerda a Dios; la llagada memoria del desastre de Chernobyl, que Joaquín Allende `narra´ con técnica muy personal; la muy honda ternura que brota del finísimo poema `A la orilla del pozo de Sicar´, en cuya brevedad hay un mundo por explorar (José Miguel Ibáñez). O el criollo autosacramental por Navidad (Sepúlveda); las danzas de la muerte de este siglo (Hahn); los `contingentes´ versos de Trujillo, cristianos en la pura desnudez del que pide a Dios. En todos, esa inmersión, según hemos visto, en lo religioso, aunque muchas veces ni siquiera los poetas lo hayan reconocido y menos algunos críticos, atentos sólo a las `voces del tiempo´, a cierta moda, al `vacío´ de Dios y de ellos mismos".

Rodrigo Cánovas, por su parte, hace un estudio muy inteligente, basado en la esencia de la poesía religiosa como relación del Yo con el Ser Divino, y se centra en las distintas actitudes de ese Yo: "La poesía religiosa actual se genera como un montaje de diversos tiempos, voces y ritmos, concebido por un Yo para lograr la máxima comunicación con un Ser Divino, de quien se espera que otorgue plenitud y paz". Según esto establecen distintos tipos de sujetos que

concretiza en diversos autores:

-el lúdico, que compone un mundo autosuficiente, "donde existe un Yo que le habla al Señor de un modo desafiante y juguetón", aunque "el sujeto manifiesta oblicuamente, también, una necesidad de reconocimiento". Se concreta en los poemas "creacionistas" -no cita nombres-

-el homo sapiens, que "se instala en el ámbito concreto de la mortalidad: los hombres viven y eso es todo". Y concretiza: "hay muy pocos poemas nerudianos donde el sujeto reflexiona sobre la idea de Dios; en uno de ellos -acaso el único-, ante la muerte de su perro inquiere tímidamente sobre el Más Allá". Este poema se recoge en la antología.

-"un tercer Yo, que se vuelve sobre sí mismo y, usando sus facultades de disgregación, vislumbra una deidad primordial, terrible y castigadora, instalada en el centro de la esfera del Yo". Aquí los autores son Díaz Casanueva y Pablo de Rokha.

-el áurico, "la toma de conciencia del fundamento religioso de nuestro existir". Y los poetas elegidos son Gabriela Mistral (que "descubre en las materias -el hombre, las palabras y las cosas- una nobleza moral y religiosa"), Roque Esteban Escarpa (en el que "Dios anima las cosas y anima los versos del poeta") y Miguel Arteche ("El Señor salva al hombre, le revela lo que existe más allá de su conciencia y de su reino, haciéndolo habitante de este mundo y el otro")

-el paródico, "que le permite al sujeto tomar distancia, no de Dios (en quien cree), sino de los diversos discursos culturales adscritos a su Palabra". Los poetas, Rosenmann Taub y Eduardo Anguita.

Es una pena que tan excelente tipología no se amplíe más, en extensión y profundidad, pues constituye un noble intento de clasificación que parte de unas premisas que radican en la esencia de lo religioso. Es un boceto que debe seguir haciéndose.

Por último, de Cánovas podemos recoger otra idea que compartimos sobre la poesía religiosa chilena: "la poesía de nuestro siglo propone un diálogo entre la Modernidad (la cosmópolis, el espíritu mundano, la era atómica, el bienestar y el hambre, nuestra fe) y la

Tradición (la Biblia, la historia cultural cristiana y el mismo desarrollo de poesía occidental). El poeta contrasta modernidad y tradición, eligiendo en ellas aquellas acciones y sentimientos que son signo de Verdad. Así, nuestra poesía es tanto una revisión crítica de la modernidad como una puesta al día de la tradición".

Así pues, siguiendo a Cánovas, habría que adscribir a Langlois dentro de ese yo áurico, aunque dentro de tal habría que seguir especificando diversos caminos.

Llegados a este punto nos detendremos un instante para hacer un par de consideraciones. Una es que en esta antología encontramos representados a todos los grandes poetas chilenos contemporáneos -incluyendo, como hemos visto a Neruda y a Huidobro- lo que ya es significativo y habla de por sí, junto a la inmensa cantidad de poetas tratados, de la importancia de la poesía religiosa dentro de la poesía contemporánea chilena y su dificultad a la hora de establecer clasificaciones[14].

La otra consideración hace solamente referencia a que echamos en falta, en la Bibliografía que se ofrece de Langlois en la antología, su poemario religioso Eterno es el día.

La poesía teológico-dogmática: Poemas dogmáticos y El Libro de la Pasión

Dentro de la visión teológico-dogmática, que hemos tomado como eje central de la producción poético-religiosa de Ibáñez Langlois, hay diversos elementos constitutivos, y desde luego, una cierta evolución que se explicita en los dos poemarios en que se plasma dicha cosmovisión: PD. y LDLP.

El elemento dogmático, tomado en cuanto a su acepción de intransigencia, de

[14] Este criterio generacional es el que sigue Hugo Montes Brunet en su artículo sobre "Poesía chilena de hoy" (en La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años, op. cit. cap. I), quien lo agrupa después de los nacidos en el 14, junto a Miguel Arteche, Enrique Lihn, Efraín Barquero, Pedro Lastra, Rosa Cruchaga, Armando Uribe, Jorge Teiller. La llamada generación de los 50 según otros críticos.

categorización, de no duda, se forja, en su versión más radical en cuanto a la forma, en los PD. cuyo título es de por sí significativo de una intencionalidad. En este poemario prima más lo dogmático, a la hora de tratar ciertos temas, que lo estrictamente teológico -referido, como ya explicamos, al tratamiento conceptual de ciertas verdades de la fe católica o aspectos de su moral, que también las hay en abundancia-; de ahí que nos centremos, en un primer apartado, en el estudio de dicho poemario, para luego terminar de definir la visión teológica y el estilo cuajado de Ibáñez Langlois en LDLP.

A. Poemas dogmáticos

Dentro de los diversos aspectos que estudiaremos en este poemario es quizá la característica más sobresaliente el tono agresivo que el poeta chileno emplea a la hora de abordar temas, que en sí mismos también suponen la adopción de un cierto talante combativo, debido al contenido social, religioso y moral de los años 65-70[15], como ya se intenta avisar al lector desde el título mismo. Será ésta una característica que marque también de alguna manera la estilística del poemario, y que pueda provocar en el lector cierto rechazo a alguno de los poemas.

Llevando a cabo el dicho de que "no hay mejor defensa que un buen ataque", Langlois arremete, con un tono agresivo y con una estilística llena de movimiento (gracias a acumulaciones verbales y a la alternacia de versos largos y cortos), de narratividad, de palabras crudas y expresiones coloquiales[16], contra:

a) Cierto grupo de teólogos, en el poema "Nouvelle theologuie"

b) El sexo no católico. Es uno de los grandes temas de Langlois en este libro, y que presenta varios subtemas, todos emparentados:

---

[15] Como él mismo señala en carta del 2-1-98, “un proceso muy intenso, donde había que vociferar para hacerse oír, y donde toda posición se polarizaba . Yo nunca escribiría la mayor parte de esos poemas en otro momento que aquél”.

[16] Rasgo éste que le emparenta con Parra y que muestra un claro influjo del antipoeta por excelencia.

-la castidad. En primer lugar, se presenta como una afirmación personal. Ya hablamos de ello en su momento. En segundo lugar, de una manera más global, bien como ejemplo ("la casta Susana"), bien como lo contrario, sobre todo referido a los sacerdotes o ex-sacerdotes que no han vivido dicha virtud. Es el caso de dos duros poemas: "le défroque" y "el cura". En el primero se pueden ver muchas de las características del estilo de Langlois: desde el título en francés, la ironía gruesa y fina (también hacia ciertos teólogos), que se desliza hacia el sarcasmo en la segunda mitad del poema para explotar en el último verso, hasta la disposición versal del poema y su narrativismo peculiar, sin dejar de mencionar la crudeza en ciertas expresiones (como "ardores glandulares" para referirse al deseo sexual) junto con una contraposición simplista pero efectiva:

"Después de diez años de mediocre continencia
y mediocre piedad
el Reverendo se enamoró de su secretaria
y descubrió de golpe que las herejías cristológicas del siglo IV
cuestionaban seriamente el dogma
y que la doctrina social de la Iglesia
era inadecuada a los tiempos que corren.
Visto lo cual
el Reverendo se casó con su secretaria.
Hoy la mujer ha engordado
y en las tardes la agobian tristezas eclesiásticas.
El ex reverendo perdió con sus ardores glandulares
todo espíritu teológico y social.
Y ya no le penan entre sueños los herejes del siglo IV
sino la Esposa mística, la Jerusalén eterna
cada día más bella con los años
mientras él y su dueña
cada noche se deslizan en camas separadas
hacia el polvo final"

El poema "ex-cura", contiene los mismos elementos, pero quizá se agudiza un poco más la ironía, tornándose más fina, aguda y cortante, abarcando y explicando un hecho ocurrido desde la década de los 60 en el seno de la Iglesia católica, y que fue la secularización de muchos de sus presbíteros y religiosos/as, al igual que destapa a ciertos filósofos y teólogos que se pusieron de moda: "(...)No es cierto que se fuera por las faldas./ El suyo fue un proceso intelectual./(...)La lectura de Hegel lo cambió./ Fenomenología del Espíritu./ Trabaja ahora firme en Erich Fromm./ (...)Actualmente es empleado de la UNESCO/ o sea un verdadero sacerdocio./ Conserva la fe en Dios pero no en Cristo./ Quiere servir a la comunidad./ Tiene derecho a rehacer su vida/ porque el suyo es un caso inmaterial".

Dentro de la castidad, Langlois hace una defensa del celibato apostólico en "pescatores hominum", sin ahorrar un tono desafiante, que raya con el insulto: "Para Dios lo mejor. Arrebato a la especie/ los varones más fuertes, las hembras más hermosas./ Que el Espíritu Santo los convierta en sus templos/ y el rebaño de imbéciles les lleves por las plazas"

-Freud. Es blanco de los poemas, "Super-yo" y "Segismundo". En este caso, y esto nos muestra el polifacetismo de Langlois, el ataque no se hace de una manera directa, sino mediante una desacreditación. En el primer caso, mediante la vía de la ejemplificación (después de poner como ejemplo de amadores terrenos que se decantaron por el amor divino a San Agustín, Bernardo de Claravall, Francisco de Asís y Teresa de Ávila, concluye con los versos: "Viejo Freud, qué pueriles/ tus ideas/ religiosas!") y en el segundo mediante la provocación de la compasión intelectual hacia el pensador alemán, gracias principalmente a la presentación narrativa del poema como un sueño, que Freud va interpretando, pero que según Langlois, "(...) por alguna oscura poderosa razón mística/ lo escribe todo al revés, todo al revés, todo al revés". En este poema cabe también resaltar esa otra manera, tiernamente irónica, de hacer crítica del escritor chileno, junto con la utilización, en uno de los versos, de un "etc.", recurso que empleará en diversas ocasiones como desacreditador irónico de contenidos.

-La mujer. Dejando la problemática personal, (de desprecio a la mujer ante la llamada de Dios), es llamativo el tono duro que emplea Langlois con la mujer en varios de sus poemas, sobre todo referente a su conducta sexual cuando no está de acorde con las exigencias de la moral de la Iglesia, como por ejemplo el uso de la píldora o la práctica del aborto. Así, por ejemplo, la crítica

a las "vírgenes prudentes", siguiendo una actualización de la parábola evangélica: "Pero las vírgenes prudentes/ ah ésas/ se acuestan y se acuestan responsablemente/ porque han llenado sus lámparas de aceite/ y de píldoras su vientre sepulcral".

Esa actitud es la que provoca dos poemas que pretenden ser la contrapartida a su tono "agresivo" hacia la mujer -el primer verso es significativo-. El titulado "mujer", da la razón "teológica" -de pensamiento- ante el sexo contrario, que transpira su elección personal debido a su llamada al celibato. Y aunque intente en la primera parte dar a la mujer una dignificación espiritual, al concluir el poema, a uno le queda la sensación que aquello no es más que una justificación, no teológica sino personal. El efecto negativo se produce por la acumulación de elementos "negativos" que tiene la mujer, principalmente uno, que no es Dios. Es interesante ver el estilo del poema, develador de ese tono dogmático, propio del poemario, en el que se emiten juicios categóricos:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"No tengo nada contra tí, mujer.
Me pareces sagrada y misteriosa
y más próxima al cielo que a la tierra.
Y que amarte es más dulce que la miel.
No tengo nada contra ti, si no es
que un día se te caerán los dientes,
que no eres Dios, que engordas, que te mueres"

No obstante, en el poema que sigue, "eterno femenino", intenta compensar, también desde un punto de vista racional, teológico, esta vez como acción de gracias: "Santo Dios,/ yo te alabo porque hiciste a la mujer/ del sueño del varón, de lo que duerme/ de tu propia sustancia enamorada", que termina: "y cuando nos despiertes en tu paraíso/ mujer, novia celeste será lo que encontremos/ en tu abrazo, en tu beso, en tu misterio/ de femenina eterna caridad".

Curioso es también, a este respecto, cuando se refiere a su hermana, a la cual, evidentemente, defiende, justificando su tono anterior con las mujeres "malignas", y ensalzando por el contrario a las mujeres que "salvan" (de nuevo el enfoque teológico) a los hombres: " de las hembras malignas dije mal./ Pero a ti, dulce hermana de la tierra/ te bendigo porque salvas al

varón".

-la natalidad. La defensa de la vida es otro aspecto importante dentro de lo sexual, para el poeta chileno, siempre bajo el techo de la defensa de la moral de la Iglesia. Son tres poemas principalmente: "Birth control", "Humanae Vitae" y "Kalendarium"; como vemos con tres títulos en tres idiomas distintos. Es interesante observar, por ejemplo, el mismo tono categórico que recorre todo el poemario en el primero de los poemas citados, en donde va haciendo una enumeración, encaminada al golpe de efecto final, en que se desacredita la escasez de nacimientos mediante una aguda ironía, y cómo no, mediante el tremendismo -exageración- que recorre el poema:

"El que encuentre una madre de diez hijos
bese la tierra santa en que se posa.
Una madre de seis, sin ser del cielo
es sin duda una madre de la tierra.
Con la que tiene dos, nunca se sabe:
a lo mejor también es una santa.
Y la madre de un hijo, esa mujer"

En "Humanae Vitae", de título de encíclica, asume los puntos doctrinales de la Iglesia, con su lenguaje crudo, lleno de una defensa al ataque, que también tiene algo de catequético: "La Iglesia está contra el aborto, sí/ contra la píldora, el anillo, la cópula interrupta,/ contra la masturbación simple, múltiple, colectiva". Y siempre, tanto en el anterior poema como en "Kalendarium", con el prisma teológico aplicado a la materia que trata: "Nació por un descuido de su madre./ Hoy lo baña la luz del universo./ Mañana será Dios eternamente".

c) los falsos `elementos´ dentro de la Iglesia. Es una crítica interna, reveladora de una crisis institucional dentro del seno de la Iglesia católica tras el Concilio Vaticano II, donde a raíz de dicho evento se produjeron no pocas reinterpretaciones y una serie de fenómenos, calificados por algunos representantes de la Iglesia Oficial, como graves.

Sin entrar en polémicas, señalaremos el poema "reclamo", como significativo, de cómo

ve esa situación nuestro poeta chileno, y de cómo lo dice. El poema, de forma libre, se abre con una alabanza a la Iglesia de siempre, a la que enseguida se pasa revista, analizando la situación: "hela aquí entregada al poder de pequeños ex seminaristas/ hijos de esa hora del crepúsculo en las grandes ciudades"; pasando a una enumeración, bastante exhaustiva y de lenguaje claro y contundente y lleno de imágenes sorprendentes, de los `demonios disfrazados´ que habitan el seno de la iglesia. No perdona ni a carmelitas ni a Obispos: "el fumador de incienso en las sacristías,/ el devorador de catecismos holandeses,/ el fabricante de píldoras con indulgencia,/ el inventor de métodos para rezar dormido/ o celebrar la misa lavándose los dientes,/(...)el demonio disfrazado de padre carmelita/ demostrando que no existe el demonio/ (...)el fundador de conventos de clausura en el espacio,/ el sociólogo que encuesta a las tres Personas divinas/ y ponen a los ángeles a tabular respuestas,/ (...) el obispo que bendice con coca cola las armas nucleares,/ (...) el constructor de templos con escuela y prostíbulo/ para la educación sexual de los huerfanitos/ (...) Todos esos se pasean por la Iglesia Católica/ como antaño los ángeles, las vírgenes, los peregrinos;". El poema, tras un doble espacio (que separa a las cuatro series de versos que constituyen el poema) termina con dos versos (de nuevo los finales de Langlois), a modo de sentencia, de admonitación, de profecía y condenación:

"Todos esos se pasean por la Iglesia Católica
hasta el día inminente cuando el fuego de Dios"

Este tono, esta crítica y un estilo similar es el que encontramos en otro gran denostador de muchas de las lacras contemporáneas, y antagónico, en muchos terrenos, a Ibáñez Langlois, el nicaragüense Ernesto Cardenal.

Relacionado con esto último, nos encontramos con un poema sorprendente, "teología de la historia", donde Langlois exculpa a Marx, en un poema parecido a "Segismundo", pero sin el tono irónico de aquel. Es curioso porque Langlois "perdona" al padre del marxismo, al que ha dedicado muchas horas de estudio, mientras que condenará duramente a los cristianos marxistas. Por otra parte, es también significativo al mostrarnos el gusto del poeta chileno, ya apuntado en este poemario, por los poemas de amplio vuelo argumentativo; una especie de poetización de la historia, de los acontecimientos y las personas, que llevará a cabo en poemarios posteriores.

En dicho poema se nos cuenta que Marx escribió, de un tirón "Das Kapital", después de leer las Sagradas Escrituras, "donde cuenta a su manera la historia pasada y futura del pueblo de Dios". Incluso Langlois "salva" a Marx. (Notemos en los versos los paréntesis de acotación)

"A continuación salió de su retiro con una luenga encanecida barba
y dedicó sus últimos días sobre la tierra (era ya el invierno)
a ver pasar el mundo sin pena ni gloria (era el siglo XIX)
con una sonrisa irónica interrumpida por accesos de ternura.
Después bajó a la tumba polvorienta de sus padres
y se reunió con su pueblo innumerable en la paz del Señor"

d) a los Estados Unidos. También aquí se emparenta con Cardenal y con Peñalosa. Se observa en los poemas "Abominación" e "Iconos"

* * *

Como hemos podido comprobar, la crítica de Langlois se extiende por diversos ámbitos, y siempre tiene un tono crítico, ácido e irónico que hemos intentado mostrar. Poesía de fondo[17] y forma dogmático, que ya no será tan explícita en los poemarios posteriores del poeta chileno, aunque perdurará -y en no poca cantidad- en sus obras siguientes.

Un dogmatismo, a veces un tanto simplista en las dos caras de lo poético, lo que puede provocar un sentimiento de repulsa doble en el lector. Una repulsa o una reacción que creo buscada ex profeso por el autor de estos versos, a quien le interesa defender una moral (que en su tiempo chocaba contra los nuevos vientos que soplaban -y aún soplan- en la Iglesia de entonces y que traían una "New Morality"), a través de una gama de recursos poéticos (deudores tanto de la antipoesía de Parra como del exteriorismo de Cardenal) entre los que resaltan las palabras crudas, la disposición versal, el narrativismo, los finales efectistas y una ironía sin rubores:

[17] Contenido dogmático en cuanto se ajusta a la teología moral (del comportamiento) defendida por la Iglesia Católica. Esto le diferencia de Cardenal, que también es dogmático, a su manera.

"Claudia, cuya virginidad cuidaron ángeles
y el rocío de Dios corroboró por veinte primaveras
es hoy atravesada por el falo de su amigo López
con el complaciente OK. de la divina providencia
que le brinda el oráculo de su confesor y padre
siempre que lo haga por elevado amor
y no por pura concupiscencia erótica.
Claudia, cuyas lágrimas los ángeles recogen."

B. El libro de la pasión

Este poemario es la obra maestra de poesía religiosa de Ibáñez Langlois hasta el presente y supone la expresión práctica de la madurez de su voz poética, a la vez que la manifestación máxima de la expresión de la vía de la teológica tradicional dogmática que estamos analizando, pese a que sea un libro con un tema prefijado que hay que poetizar[18].

El subtítulo del poemario "Poemas para contemplar la pasión de Cristo", aunque, en palabras de Langlois, "fue una exigencia de la colección; yo hubiera preferido el título a secas, que corresponde mejor a una obra que pretende sustentarse como poesía a solas"[19], responde, en parte, al fruto de una meditación de más de treinta años sobre la Pasión, que ya se había plasmado poéticamente en Eterno es el día, pero que entonces no había dado su fruto logrado. Su estilo todavía no estaba maduro.

Ibáñez Langlois nos muestra una contemplación -visión amante- de una realidad histórica, (la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo) personal, única y distinta a otras visiones con

[18] Como dice Peñalosa, quien también posee un poemario de las mismas características, es más difícil poetizar con un tema ya dado, y tan especificado a priori como un asunto religioso de la tradición católica.

[19] Carta del poeta, 27 de septiembre de 1990.

una impronta eminentemente teológica[20]. Este hecho, unido a su estilo, forman un todo que intentaremos analizar a continuación.

La foto que Langlois nos ofrece de la Pasión es distensiva, es decir, es como si fuera una foto enorme, hecha a base de pequeñas fotografías (todo el libro, frente a cada poema).

Siguiendo con el símil, la cámara que Ibáñez Langlois es, está formada por distintos elementos. Dentro de él, como sabemos, tenemos al poeta, al crítico literario y al sacerdote. Comenzaremos nuestro estudio con el análisis del Langlois sacerdote, en cuanto que por su oficio divino (y no sólo por él) es conocedor de materiales ricos que luego el Langlois poeta configurará y plasmará como tal en el libro.

Como sacerdote, el autor está familizarizado con los textos evangélicos que narran la pasión de Cristo, además de todos los salmos, himnos, etc. que forman parte de toda la larga y rica tradición litúrgica de la Iglesia. Además hay que dar por descontado la lectura y meditación de algunos libros de entre el incontable número que la piedad y el estudio han legado a nuestros días sobre el mencionado tema. Todo este material se puede ordenar en tres claras direcciones que se ven reflejadas de manera palpable en el libro:

a)Los Evangelios. De ellos se nos ofrecen muchas citas textuales. Lo importante, sin embargo, es que ellos constituyen el hilo textual argumentativo narrativo de la narración de la Pasión, con lo que de paso se nos da una nota que conviene reseñar: el ajuste a la realidad evangélica y a la verosimilitud dentro de su patrón (aunque, como veremos el autor se permita sus licencias).

b)Los Salmos (Nos referimos no sólo al libro del Antiguo Testamento). De ellos toma principalmente la forma literaria externa del libro: el versículo[21] (aunque pudiera interpretarse

[20] que en este caso puede calificarse tranquilamente de dogmática puesto que tiene en cuenta un aspecto nuclear de la Revelación

[21] Conviene aquí recordar aquellas palabras sobre la organicidad de su poesía, la estructura sinfónica y la necesidad de poetizar a través del "hilo conductor de vastos asuntos, como el futuro de la humanidad, la historia de la filosofía o el relato evangélico". Para esta deseo Langlois necesita del versículo, de gran libertad y ancho calado

también por otros motivos como la modernidad del versolibrismo). Aparte quedan todas las referencias textuales y concretas no sólo a salmos, sino a himnos, oraciones y nombres del Antiguo Testamento.

c)Algunos libros de espiritualidad, de los que se puede colegir una "deuda" en el aprendizaje e incluso en la misma visión de la contemplación de la Pasión. Son fácilmente conjeturables porque el autor es sacerdote de la Prelatura Opus Dei, (cita a su Fundador explícitamente en un poema)[22].

Sobre este amplio y rico material opera la personalidad indiscutible del autor. Pero antes de analizar su lente poética y sus peculiaridades hemos de hacer dos apuntes:

1. Que el conocimiento de estos materiales se da un poco por supuesto; así, el lector que no tenga un conocimiento de lo anteriormente descrito se perderá muchos de los guiños y de la fuerza poética de Langlois. La historia básica de la Pasión forma parte del elenco cultural básico de la mayor parte de la gente, pero no así el conocimiento directo de los textos evangélicos, los salmos, etc. Dichos materiales están tratados por el autor de una manera profunda y suelta, habitual, de persona familiarizada con ellos. Este conocimiento no se supone en todo lector. El libro exige un mínimo de formación religiosa (información al menos). Nos encontramos pues con una de las características de la poesía teológica.

2. La novedad y profundización dentro de la ortodoxia católica en la interpretación de muchas escenas de la pasión. Siempre que se refiere a la Iglesia hablará de iglesia Católica. Este poemario contiene pensamientos nuevos, duros y desconcertantes, profundamente actuales y novedosos sobre la interpretación de la Pasión de Cristo. Pensamientos que, aunque envueltos y manifestados a través de una forma poética (teología poética?), merecen un estudio monográfico que los vaya desentrañando . Estudio de tanta importancia como el actual y que nos iluminaría esta cara temática (es la unión de fondo y forma en ese maridaje imposible de separar

[22] Dichos libros de José María Escrivá son Vía Crucis (Ed. Rialp, 1981), Santo Rosario (Ed. Rialp, 1979, en el comentario que hace a los misterios dolorosos), y las homilías en que hace referencia a dicho tema en Es Cristo que pasa (Ed. Rialp, 1974) y Amigos de Dios (Ed. Rialp 1978).

en poesía).

Además, da la casualidad, que no es casualidad sino maestría -y esto es un índice, un termómetro que mide la calidad poética-, que los momentos de mayor concentración poética son también los momentos de mayor concentración conceptual. Así, en el capítulo III (quizá el de mayor carga poético dramática del libro, el de la Agonía del Huerto), la forma poética cobra una fuerza pareja a la profundidad teológica y al dolor del tema en un conglomerado magistral. En dicho capítulo late de fondo la idea teológica del sufrimiento de Cristo por los pecados de los hombres como si fuera él mismo el autor de dichos pecados. Este es el tema de fondo del poema 6. Y es una idea fuerte, incomprensible teológicamente, como se da cuenta el mismo autor.

"El Hijo está ahí en lugar de los pecadores
sufre como suyos todos los pecados de la humanidad
como suyos Dios santo
ese como suyos es un imposible un abominable un cara de hereje
el Hijo no puede tener pecados de nadie como suyos propios
como suyos los tiene
ese como suyos es el amor más loco de la pasión
es el traje de sangre que viste ese enamorado loco del redentor
es la cábala más secreta de ese escandaloso del Salvador
es la voz del demonio en su corazón
es el loco silbar del viento entre los olivos
es el INRI de la agonía y es la metáfora
que los ángeles de las lamentaciones usan para referirse al hecho
cada vez que se preguntan pero cómo oh Dios
como suyos
mirad esa palabra loca que se echó a volar
no se sabe si al cielo o si al infierno"

Pero es que, el autor, en el poema anterior, ha ido incluso más lejos en esta idea, equiparando a Cristo con el autor de los pecados:

“como si fueran suyos se precipitan por miles de millones en su corazón
esta noche hace suyos todos los pecados
esta noche el pecado original quiere conocer a su nuevo Adán
esta noche todos los pecados del mundo quieren vérselas por
fin a solas
con su propio
autor”

Hay, pues, una profundización en las consideraciones clásicas de la ortodoxia católica en la interpretación de la Pasión, pero también novedad profunda, tanto en las ideas como en la forma de exponer aquellas. O no vemos cómo se precipitan, tanto gráfico visual como prosódico-auditivamente, los pecados en una sola palabra carne, en un solo `autor´?. Toda la carga expresivo-poética e incluso temático-ideológica del poema se concentra en los versos finales y termina como un relámpago, descargando en cascada en el último verso, en una sola palabra.

Fondo y forma unidos en un poema magistral. Esponsal perfecto, unión conyugal tan profunda que hace nacer en nosotros esa conmoción poética que sólo los grandes artistas nos hacen paladear. Unión fecunda que suscita en nuestra sensibilidad muchas más cosas de las que literalmente quiere decir. En el caso del que ahora nos ocupa, en cuanto a la idea teológica que lo anima se podrían escribir cientos de páginas, mas todos no se aproximarían ni por asomo a ese nuevo significado (idea-sentimiento-emoción-expresividad) que contiene este poema de 18 versos. Poema que sí nos da un reflejo -que aunque pálido es un reflejo- de lo que debió ser la realidad de la agonía de un Dios Hombre en Getsemaní y que sólo nos es posible entender a través del arte (esta poesía, “la pasión según San Mateo” de Bach, cuadros, etc).

Veamos ahora la utilización, el filtrado poético a través de esos tres materiales. No pretendemos exhaustividad, sino la apertura de caminos.

1.**Del texto evangélico**. Como dijimos anteriormente el texto evangélico es el hilo narrativo del poemario. Abundan las citas textuales, sin ningún tipo de referencia (comillas, etc.): "Y quién decís vosotros que soy yo" (V, 6), muchas veces en estilo indirecto. Pero lo que más llama la atención como recurso poético y como motor de expresividad son las rupturas del

sistema esperado. Es este un recurso continuo en todo el libro, y extensible también al tratamiento de los salmos, las oraciones, las frases coloquiales, etc. Dichas rupturas del sistema, en lo que se refieren al texto evangélico, provienen:

a)del añadido que hace el poeta a palabras de un personaje. Por ejemplo en el poema 9, cap. VI, la frase de Cristo se termina con una coda del poeta: "Y el que quiera venir en pos de mí/ tome su cruz de cada día y sígame con buena cara"

b)del corte propiamente dicho en frases evangélicas que quedan así mutiladas, normalmente con el etcétera: "si eres rey de Israel etcétera/ si eres Hijo de Dios baja y etcétera" (VII, 7). Esto mismo sucede con frases inventadas puestas en boca de personajes del libro, como en el V, 9, en que se puede observar el corte brusco de un versículo a otro: "Crucifícalo ruge la plaza/ pero si es manso y humilde si ha/ crucifícalo de una vez/ pero si ha convertido a los pueblos bárbaros ha transformado bestias en santos góticos ha/ corónalo de espinas"

c)del trastrocamiento de frases evangélicas, cambiándolas en parte: "Padre perdónalos porque no saben que son Jesús".

d)del trastrocamiento en giros o expresiones propios del idioma, como p. ej. VI, 2 :"el hombre que lleva el peso de toda la historia/ está en malas muy malas condiciones históricas", donde evidentemente esperaríamos 'condiciones físicas'. Este recurso poético de Ibáñez Langlois, que es un rasgo constante a lo largo de todo el libro, y peculiar de su estilo, posee un alto índice de expresividad, que ha de ser analizado individualmente en cada caso para delimitar su valor y su acierto.

A modo de muestra consideraremos la frase arriba transcrita "Padre perdónalos porque no saben que son Jesús", que gracias al mencionado recurso poético logra que la frase original "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen" (que aunque patética en su contexto, ha hecho callo en nuestros oídos -deslexicalización- y en nuestra conciencia), cobre un nuevo significado, que aúna, en una expresión de gran fuerza, una carga profunda estética y teológica.

De hecho, a la extrañeza que produce el cambio, y el que sea el mismo Jesús el que diga al Padre que les perdone porque no saben que son él mismo, se le une, por una parte la perplejidad, y por otra, la superposición del "no saben lo que hacen", que inmediatamente acude a la cabeza. Todo ello produce un efecto conmocional-poético que hace recobrar a la frase toda su fuerza originaria y despierta en nuestro interior novedosas cámaras, nuevas valencias imaginarias y estéticas.

Además, la idea teológica que subyace de que el hombre cuando crucifica a Jesús, a Dios, se está crucificando, matando, a sí mismo, es perfectamente ortodoxa. Es más, pudo ser una frase perfectamente pronunciable por Jesús en esa circunstancia tan concreta, y tan dramática.

Como se ve, de nuevo al acierto poético se le une el acierto y la profundidad teológica. Y las expresiones, las frases, las palabras, se cargan, se llenan de fuerza, fuerza estética (con cargas poéticas y teológicas). No es por tanto ELDP. un libro de frases bonitas sin más, ya que se transluce una meditación y una contemplación del objeto que se trata, hecha en profundidad. Se podría aplicar al poeta chileno, unas palabras que en verdad nos han impresionado, dichas por boca de uno de los discípulos de Jesús en el poema 5, cap. I: "en fin de ti se dicen tantas cosas/ has dado que pensar al corazón humano/ supieras cómo delira por saber quién eres/ y cómo suspira el pobre en la oscuridad".

2. **De los salmos**. Nos referiremos no a la utilización de los salmos e himnos como textos, sino a la utilización del versículo como heredero formal de ellos.

Como señalamos arriba, parece que el motivo del empleo del versículo radicaría en un continuismo de la tradición bíblica. Ya entonces señalamos que pudieran existir otras motivaciones. Ahora recalcamos que esos otros motivos responden a una razón poético funcional, de mejor acoplamiento formal del versículo a una estructura distensivo narrativa, no exenta de finalidades altamente poéticas (en otras palabras, la naturaleza orgánica y sinfónica de que nos hablaba Langlois en la entrevista). La versatilidad del versículo permite dicho juego. Diremos, de todas formas, que es un gran acierto la utilización del versículo como adecuación formal estructural y temática. La fibra orgánica, viva, del versículo es la contextura ideal del tapíz que compone el libro, con vistas a su permanencia.

Y si hay que señalar que la variedad métrica, la fluidez y la sonoridad armónica son tres cualidades que poseen los versículos de Ibáñez Langlois, no nos queremos olvidar de dos peculiaridades que a continuación estudiaremos con un poco de calma:

2.l. El uso de los encabalgamientos. Los encabalgamientos normales también se dan en sus poemas (aunque sea norma casi generalizada el respeto por la pausa versal al final de cada versículo), pero son menos interesantes que el empleo de la modalidad denominada por nosotros "en cascada" como artificio poético; una modalidad muy utilizada por otros poetas como Parra o Peñalosa.

Dicho encabalgamiento posee una peculiaridad, su grafismo visual, al que si el acierto poético es grande, se le une un "grafismo" sonoro y un "grafismo" conceptual. Se verá muy claro con los ejemplos.

a)al principio del poema. Cap VII, 5:

"La cruz del mal ladrón esa cruz horrible
no aceptada
ni aprovechada
ni robada al corazón de Cristo"

b)en mitad del poema. Cap. VII, 3:

"Ah qué dulce venganza sobre sus verdugos
perdonarlos
convertirlos
llevárselos al paraíso
y enjugar toda lágrima de sus ojos por la eternidad"

c)al final del poema. Cap. VII, 19:

"para hacer que la muerte susurrara
viva

Cristo

Rey"

Quizá el poema en que la felicidad expresiva de este recurso llega a su mejor momento (aparte de aquel poema ya comentado, que empleaba este mismo recurso), es el primer poema del cap. IX, en sus últimos 10 versos, en que se trata el tema de la resurrección. Observemos cómo todo el recurso sirve para asaltar y condensar el instante temático que se quiere abordar:

"porque dentro de unos segundos ese cuerpo

oh Dios

cuatro segundos

tres

oh Dios ese cuerpo oh

dos

uno

ese cuerpo oh Dios

ya

resucitó"

2.2. La no utilización de signos diacríticos[23]. Este importante recurso formal que impregna todo el libro, como ya se ha ejemplificado abundantemente, lo dota de gran originalidad y modernidad, aparte de su riqueza poética, como pueda ser la ambivalencia (así por ejemplo las dos lecturas que se pueden hacer de este par de versos:"Dios está bien así después de tanto / dolor y tanta muerte Dios está tranquilo").

Esta utilización del versículo y la no utilización de signos diacríticos, recuerda inevitablemente a Altazor de Vicente Huidobro. La desnudez, la fuerza de la palabra, el ser poetas visuales, la riqueza y novedad de las metáforas, y otras características similares, emparentan notablemente a estos dos poetas chilenos. Diríamos más, diríamos que la fuerza

[23] Salvo "!" en un par de ocasiones, varias "?", acentos y puntos finales. No contamos aquí la utilización de acrónimos (INRI, Q.E.P.D, etc.) ni el uso de alguna palabra en mayúsculas (como NO en algún poema)

poética de ambas palabras está cargada por la misma tensión a la hora de someter a tortura el lenguaje[24].

1. La actualización

Pasemos ahora a hablar, en un nuevo apartado, de aquello que apuntabamos arriba como una característica básica de este conjunto de poemas, su **actualidad**.

Actualidad que puede enfocarse desde múltiples puntos de vista. Hablaremos más adelante de las actualizaciones temáticas (ya vimos algo de las nuevas profundizaciones teológicas), y de los recursos formales, pero ahora hemos de analizar un poco los medios de que el poeta chileno se sirve para producir en nosotros esa sensación de actualidad (los hechos se nos presentan no como algo pasado, frío y distante, sino como unos hechos calientes, actuales, de hoy) que tenemos al cerrar el libro. Veámoslos:

l. La mezcla temporal. Es quizá el modo más claro y el método mejor que tiene el poeta para transmitirnos una idea que se encuentra por doquier en el texto: que la Pasión de Cristo agrupa toda la historia, siendo el punto central de ella (más que la pasión, la figura de Cristo. La Pasión en cuento hecho histórico suyo). Ya desde el poema i, especie de conglomerado de todo el libro, encontramos dicha idea: "con otra parábola funda el método científico experimental/ un gesto de su delicada mano crea todos los estilos clásicos y románticos".

Se puede apreciar, además, un continuo juego de tiempos verbales presentes y pasados. Los saltos temporales son el núcleo central de muchos poemas, pero especialmente del poema ii, en que se nos dice explícitamente la idea del presente continuo de la figura de Cristo, y que se expresa en el presente durativo como tiempo verbal:

"la pasión y muerte y resurrección de Cristo

es lo único que ha ocurrido en la historia de la humanidad

[24] Ya sabemos que Huidobro somete a tanta presión el lenguaje, quizá por el alejamiento cosmovisionario de la respuesta a los interrogantes vitales -evidentes en su lejanía con Langlois-, que termina cayendo primero en el balbuceo y luego en el grito con-sinsentido

lo único en la historia de la creación

lo único

qué es pues en el fondo el sistema solar haciéndose

qué es

sino el primer esbozo del escenario de la pasión

qué es el nacimiento de la verde espesura del planeta tierra

sino el comienzo de la fabricación del madero de la santa cruz"

E, incluso, se nos habla de un futuro presente y sorprendente: "qué es la tercera guerra mundial sino/ Jesús que está en agonía hasta el fin del mundo"; o de que "todos los libros del mundo hablan exclusivamente de la pasión/ aunque no lo parezca a primera vista".

Los saltos temporales aparecen también a la hora de la narración lineal del libro. Por ejemplo, ya desde el comienzo de la narración de la Pasión se nos adelanta el éxito de la resurrección[25]. Se permite así que, al conocer el final, el lector se pueda concentrar más en el presente, en los hechos. Esto es un arma de doble filo ya que, por una parte permite fijar la atención, pero por otra se corre el riesgo de caer en lo manido, lo trivial, lo de siempre, y hacer que el lector deje la lectura ante lo no novedoso[26]. Esto nunca sucede en el poemario, donde precisamente ese adelantamiento del final, ese ya saber, es un elemento que intensifica aún más la fuerza de la palabra poética. Ejemplos de estos adelantamientos temporales en el desarrollo narrativo son los poemas 5 y 11 del capítulo III, el de la Agonía en el Huerto, quizá el capítulo de mayor patetismo de la obra, y en el que estos dos poemas sobre la resurrección suponen un contrapunto.

Merece la pena citar parte de un poema (el 15) de este mismo capítulo, en el que Jesús pide al Padre que pasen de él hacia el infinito una cantidad de hechos posteriores, que el poeta, en una nueva hondura teológica, nos hace ver presentes en el conocimiento omnisciente del Hombre Dios que sufre. Se mezclan así hechos temporales distanciadísimos:

[25] como hace Cristo, cfr. s.Jn.14

[26] Hecho que ocurre en cantidad de poemas de la estética aquí definida como heredera del modernismo, propia de la poesía devota o piadosa de principios de siglo

"Padre si puede ser
haz que pase de mí hacia el infinito
la invasión de Polonia por los nazis
la invasión de Praga Budapest Varsovia por los tanques rusos
la desolación de Vietnam por los bombarderos norteamericanos
la desaparición de París en los espejos de los prostíbulos
la desintegración de Jerusalén por los ejércitos celestiales"

Dentro de estas mezcolanzas temporales requiere atención especial el juntar en una misma acción o en un mismo tiempo personajes históricos totalmente separados en la historia real. Desde aquellos en que junta a Adán y Eva con S. José (VIII, 16), hasta otros poemas en que mezcla a Cristo con personajes actuales, como ocurre en el poema 9 del cap. II en el que hay incluso un cierto tono profético (hoy cumplido). En él aparece José María Escrivá y Juan Pablo II: "Juan Pablo II estaba limpio como un ángel/ pero de todas maneras Cristo quiso lavar en él/ los asquerosos pies del siglo XX/ y preparar así la conversión de Rusia/ y el corazón de Cristo cómo palpitaba". Hace referencia el poeta al atentado sufrido por su Santidad el 13 de mayo de 1981. La historia ya pasó a la literatura.

2. Utilización de léxico, giros idiomáticos y expresiones actuales. Son numerosas a lo largo del libro. Casi siempre sirven para dar este tono de realidad vivida, de compromiso actual. Además, en muchos casos refuerzan el patetismo, mientras que en otros subrayan una ironía fina que impregna gran parte de los poemas. Así, por ej., se repiten varias veces "vamos no mas", u otras expresiones coloquiales -algunas típicas del español de América- como "que profeta ni qué ocho cuartos" (IX, 11), puestas en labios de personajes de hace 2000 años, "nos vamos a Jerusalén gracias adiós", "vamos Pepe/ tanta cosa por un crucificado/ apaga la luz vámonos" (VII, 11).

Del poema que cierra el libro, podemos espigar, sin ser exhaustivos, muchas palabras de hoy: laboratorios, cocinas, cibernética, computación, éter, estratosfera, vía láctea, explosión demográfica, contagio, transmisión hereditaria. Estas palabras actuales suponen ser también palabras comunes, que adquieren así su elevación a la categoría de palabras poéticas.

3. Actualización en el tratamiento y en los elementos temáticos de la Pasión. Nos referiremos a la novedad estricta de algunos enfoques temáticos tanto en la manera de contemplar la Pasión, como en temas teológicos de ésta. Veremos ese insuflar nuevo desde una triple perspectiva:

A) **Novedad en la recreación interpretativo temática de hechos tradicionales evangélicos**. Al constituir la casi la totalidad del libro requeriría un estudio monotemático. Aquí sólo analizaremos un par de ejemplos.

El primero es la consideración de Dimas (el buen ladrón) como salteador, ladrón y contrabandista a lo divino, ya que roba el corazón a Cristo[27]. Esta idea cobra con Ibáñez Langlois una nueva profundidad, ya que transforma a Dimas en el arcángel Gabriel de la agonía de Dios. Veámoslo: (VII,4)

"un salteador de caminos acaba de asaltar el cielo en la oscuridad
acaba de robar a Dios in articulo mortis
y es el arcángel Gabriel de la agonía de Dios
ese pillo oh ya los últimos empiezan a ser los primeros
de pronto un buen ladrón es el contrabandista del paraíso"

El segundo es la recreación interpretativa de la siempre tratada figura de Judas[28]. El poeta chileno le dedica poemas completos. En algunos, habla el mismo Judas, como en el 14 del cap I. En este poema encontramos junto a la tragedia personal de Judas, una identificación en él de otros Judas posteriores, que piensan que la misión de Cristo era la de una revolución política. Con esto Langlois hace una velada crítica, muy irónicamente significativa, a la teología de la liberación. Merece la pena reproducir algún fragmento[29]. Habla Judas:

[27] Idea que al fundador del Opus Dei le gustaba considerar, como se recoge en sus escritos y en las tertulias de sus películas.

[28] Interesante sería analizar los distintos tratamientos de que ha sido objeto la figura de Judas en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, como lo podría ser de la misma figura de Cristo, el papel de María, o el de los ángeles

[29] La cita es extensa para percatarnos también de lo que tiene de proceso lineal narrativo-sicológico

"pero pronto comenzaron mis desilusiones
la cosa tomó un sesgo vagamente espiritual
sanaba siervos de centuriones como si tal cosa
resolvía sólo casos personales
numeroso pero sólo personales" (...)
"hablaba como si no existiera la realidad política
esos ojos clarividentes sólo veían el corazón privado
cegados por su propia luz no veían el mundo
qué importa el corazón de Judas frente a los problemas del mundo
qué importa mi coranzoncito frente a la enormidad histórica de las estructuras
y sin embargo a él le importaba mucho mi corazón
yo lo era todo para él" (...)
"Judas prepárate que la historia te absolverá
no niego que poseo el sentido económico de la historia"(...)
"yo solamente sé lo que es ser Judas
mientras él estúpidamente insiste en ser un cordero místico degollado
hace tiempo que me mira como un moribundo
no soporto sus alusiones místicas degolladas
yo soy Judas y lo odio
lo odio" (etc)

La figura de Judas hace proferir a Ibáñez Langlois una metáfora de gran fuerza expresiva, que se repetirá varias veces en distintos poemas: "Judas amada espina la mas electa/ la más dolorosa espina de la pasión", "la espina electa, la más dolorosa de la pasión".

Esta profundización en los arcanos de los misterios de los hechos y de los personajes en la Pasión será una constante en el poeta. Hay algunos acontecimientos que le despiertan más el interés, (como se puede observar por su tratamiento en distintos poemas), como son la institución de la eucaristía, la unción de Betania, la llaga del costado de Cristo, o el lavatorio de los pies. Y eso, dejando aparte, la recreación de la figura de Cristo con sus equiparaciones, alucinantes en tantos casos (como las que hace con diferentes animales: gusano, perro, res, etc).

B) **Invención del poeta sobre la base real evangélica**. También podría realizarse aquí un estudio monográfico, pero nos limitaremos a comentar dos casos.

-El primero es un poema desgarrador por su patetismo y su belleza. Es el tema del ángel[30] que baja a confortar a Jesús en su agonía en el huerto. Sobre este hecho, recogido en los Evangelios, inventa Langlois un episodio. El ángel pierde su compostura ante la horripilencia del Cristo agonizante y, cuando se despide de él, vuela medio borracho, dando tumbos, hasta que se refugia en Dios Padre. La pieza, de reminiscencias clásicas (como la mención a Adonai que se repite en otros poemas o las semejanzas que podamos establecer con el alado Júpiter como mensajero del Olimpo) transmite un patetismo y una abismación doble. Por una parte, en el sufrimiento inmenso de Cristo y, por otra, la aparente injusticia de un Dios Hijo que sufre frente a un Dios Padre que le deja sufrir. Reproduciré el poema (III, 16)

"Fue enviado del cielo un ángel a reconfortarle
pero cómo se reconforta a mi Adonai al Kyrios
pensaba rápido como el pensamiento el ángel cuando se encontró
cruzando por el húmedo follaje de Getsemaní
con el rostro lunar sangrante de Jesucristo
un fantasma terrible aun para un ángel
necesitó emitir el máximo de su propia luz
para reconocer en Eso a la deidad eterna
no lloró porque los ángeles no lloran jamás
no murió porque los ángeles son inmortales
pero temblando como una llama porque eso sí
los ángeles se estremecen como el fuego puro
del fondo de su espíritu puro sacó temblando
una hostia del cielo una luminosa oblea
y la puso en las fauces sangrientas de su Adonai la puso
acto seguido como un relámpago desapareció
vagó como un relámpago por el éter

[30] Uno de los preferidos en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea

no daba con el cielo porque estaba fuera de sí
y cuando al fin recuperó la gloria
que daba por perdida ya para siempre
se ensimismó en la Faz que allí refulgía
y que allá se apagaba como un perro muerto"

Este poema nos llevó a descubrir "un fallo" en el sistema coherencial del libro. Fallo disculpable desde un punto de vista sentimental, pero no teológico. El hecho es que en este poema se nos insiste, y se nos da la razón, del porqué los ángeles no lloran. Pero en piezas posteriores nos encontramos con que sí lo hacen, como en el poema 10 del cap. V: "durante los tres ciclos hay ángeles llorando en torno a Jesús/ sus lágrimas llevan al Padre los gemidos/ la oración los mugidos el silencio de perro muerto".

-El segundo es el poema la la llaga 171 de la flagelación, con base real también. Con este poema se quiere señalar la importancia de todas las heridas de Cristo, concentrando la atención en una:

"estas son las mil llagas de Cristo peregrino
una sola es capaz de salvar al mundo
por ejemplo la llaga ciento setenta y uno de la flagelación en mitad del pecho"

Termina el poema:

"se le atribuyen cuántas conversiones
cuántas llagas esa llaga no curó
oh qué historia la llaga pectoral ciento setenta y uno
del cuerpo peregrino de Jesús" (VIII, 8)

C) **Invención del poeta sin base real evangélica, pero sí procedente de la tradición de la Iglesia**. Son por ej. los episodios de la Verónica (VI, 8) y el de la aparición de Cristo resucitado a la Virgen (IX, 4). En ellos la novedad mas que en el tratamiento del tema (más novedoso en el último), se produce, como en todos, en la forma de hacerlo.

Para terminar este amplio apartado de la actualidad, vamos a considerar otro elemento: la inserción dentro del esquema estructural del libro de consideraciones personales del poeta a la luz

de los hechos de la Pasión. Muchas de estas consideraciones poseen un marcado componente de actualidad social, cultural, etc. y constituyeron materia poética específica en otros poemarios, como en PD. Ahora los incrusta también en LDLP conservando su tono dogmático.

Nos servirán de ilustración dos poemas. Uno es el 18 del cap. III en el que se analiza uno de los sufrimientos del Huerto de los Olivos, la anticoncepción:

"los hijos no nacidos por anticoncepción se le aparecen llorando a mares
le piden su propia carne para nacer
Jesús te amo le dicen con sus ojos hechos de nada"

El otro es el 14 del cap. V en que se tratan de temas tan actuales como..., dejemos que hable él:

"Y el Verbo se hizo carne
carne de la carnicería de Auschwitz carne judía al por mayor
carne de las escuelas primarias Gulag carne de los hospicios carne
convertible en grasa comunista bajo la nieve carne" (...)
"carne de feto abortivo de primera calidad para la cosmética"
"carne de la ingeniería genética de los espíritus dolorosos
carne de la secreta KGB convertible en información secreta
carne publicada por la CIA desnuda en primera plana
carne de Jack el destripador y de sus prostitutas víctimas
carne de Herodes en celo carne del Bautista decapitado" (etc)

Es ya hora de entrar, aunque este aspecto también se relacione con la actualidad, en la consideración de la lente poética de Ibáñez Langlois.

2. Principales elementos estilísticos.

A partir de ahora nos dedicaremos al estudio y al análisis de los recursos poéticos formales de este libro, con los que descubriremos los principales elementos integrantes de la voz poética de Ibáñez Langlois, ya completamente formada y madura. Consideraremos los más

importantes. Muchos ya estaban presentes anteriormente -como hemos ido estudiando- pero es ahora cuando su dominio y técnica se muestran de una forma patente.

1. **Personificación**. Es la dotación de carne humana, de vida, de capacidad de decisión a la naturaleza[31]. Se emplea este recurso, basándose en lo que se lee en los Evangelios sobre el efecto que produjo en la naturaleza la muerte del crucificado. Paradigmático es el poema 10 del cap VII que empieza:

"muy lejos de la naturaleza el quedar impávida
mientras su propio autor está en agonía
lo menos que ella puede hacer es taparse los ojos"

Y al que sigue un canto en el que la naturaleza se humaniza y se compadece. Cobra belleza plástica singular la personificación de dos astros: la luna y el sol. El primero especialmente en la agonía del huerto "la luna parece alterada está temblando como si supiera"; el segundo, en la crucifixión:

"el sol que es todo un símbolo de Jesucristo
contempla estas tres cruces y se tapa el ojo de fuego
con las pálidas manos de la luna se cubre el rostro
queda sólo su viejo cabello amarillo en torno
que el viento sideral dispersa hacia el infinito"

Pero también se humanizan otros elementos, como en la poesía 3 del cap. IX, en que la figura de la losa del sepulcro de Jesús se nos muestra transida de humanidad, mientras un tono de ironía dulce y de buen humor penetran finamente toda la composición. La losa del sepulcro está mareada el día de la resurrección de tanto trajín:

"entre tanto un ángel del cielo se precipita sobre el sepulcro
y remueve la losa de la entrada para que se asome el mundo

[31] Su personificación de la naturaleza es muy parecida a la de Peñalosa

el ángel se sienta en la losa como un portero de la eternidad
la pobre losa aún no se repone de esta mañana cósmica
esta mañana el cielo y la tierra pasan por ella como si tal cosa"

Por último, recordar la belleza de aquellos tres versos que citamos, y que nos muestran al corazón humano suspirante, para que veamos que la personificación también toca a elementos ya vivos.

2. **Utilización de la metáfora**. Sin intentar ningún deslinde de los tipos de metáforas y su frecuencia señalaremos el empleo continuo de la metáfora más simple como recurso básico en la construcción de algunos poemas, como son el 5 y el 6 del cap I. Ambos se estructuran a partir de las respuestas a "y quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre" en el primero, "y quién decís vosotros que soy yo" en el segundo. Las respuestas son constantes metáforas sobre la base real de Cristo. Las hay muy actuales y transidas de ironía. Citaré algunas. Del 5:

"se dice que eres la voz que clama en el desierto
con el rostro oculto por el Santo sudario
para evitar el acoso de fotógrafos y periodistas" (...)
"se dice que eres el primer existencialista
se dice que el primer ecologista el vegetariano
que a su paso convertía las carnes en verdura
los rebaños de Galilea en verdes pastizales" (...)
"se dice que eres un problema de conciencia estrictamente privado
y cuya solución pública atentaría contra las libertades cívicas"(...)
"se dice que eres polimorfo hipotético parapsicológico
el mito más hermoso de los pueblos mediterráneos"

En el poema 6 se contestará:

"tú no eres ninguna de esas imbecilidades
que acabas de recoger de nuestros propios labios
y cuya sola enumeración ya nos abrumaba

con toda la basura de la historia"

Entonces, el poeta, tras las metáforas evangélicas típicas de Cristo, nos propondrá otras nuevas (y muy teológicas) que cobran carta de naturaleza independiente, constituyéndose en imágenes muy modernas por su vuelo:

"tú eres el punto de vista de Dios con respecto al mundo y viceversa
el único autorizado en los dos sentidos
el velador el revelador el velo de la faz de Dios
y el viceversa la desnudez de la Trinidad en nuestros ojos ciegos" (...)
"tú eres la imagen más adorable jamás pintada
por la mano de tu muerte la pavorosa"

3. **Metonímia**. Se utiliza en diversas ocasiones. Quizá la más repetida y más felíz expresivamente es la que denomina a Jesucristo por INRI: "el ladrón de la izquierda le vocifera al INRI que no ve nadie"(VII,4)

4. **Repeticiones**.Fenómeno frecuente en todo versículo, y que en nuestro caso adopta todas las formas, desde la anáfora hasta el polisíndeton. Como ejemplo de anáfora tenemos el ya citado poema 14 cap. V, en el que la palabra carne encabeza 16 de los 24 versos, desapareciendo dicho término sólo en 5 versos. Como ejemplo de polisíndeton este verso: "el cordero pascual y su muerte y su sangre y el éxodo de Egipto y esta tierra de promisión".

5. **Encabalgamientos y cortes en el sistema esperado. Utilización de términos actuales**. Ya han sido estudiados. Señalar simplemente, y haciendo referencia al léxico, la creación de nuevas palabras a partir de las ya existentes, como p. ej. el término, repetido varias veces, "tetanización": "se producía la tetanización general de la cabeza a los pies" (VI, 11). Entre los términos técnicos (teológicamente hablando), el que más nos ha llamado la atención es "transfixión": "es el segundo que ha durado más siglos de transfixión". El término quiere decir "acción de clavar, traspasar o atravesar".

6. **Hipérbole**. Este recurso es la levadura que hace fermentar toda la masa poética del libro y que produce un patetismo presente en casi todos los poemas. Se logra esta hipérbole principalmente por la contorsión sintáctica y semántica ("morir todas las muertes en una sola"; "y se puso a agonizar más hondo que nunca"), por el resto de los artificios ya descritos, y por los contraste de todo tipo que se establecen, bien dentro de un mismo poema, bien entre poemas contínuos, bien entre grupos de poemas del mismo libro.

Mucho se podría deslindar y especificar en esta característica inherente al libro. Aquí nos referiremos a algunos aspectos, como la acumulación patética que se produce en el capítulo III de la agonía del huerto. Lo vemos especialmente en tres poemas:

a)El 10 en el que se juntan en Cristo todos los dolores del mundo:

"los dolores del mundo le buscaban todos
los golpes en el rostro dale y dale venían
de todas las edades a estrellarse contra su rostro
todos los dolores de cabeza estaban citados
bajo la corona de espinas era la reunión" (...)
"las neurosis del mundo lo buscaban" (...)
"la angustia del siglo XX era toda suya" (...)
"fue torturado en todos los cuarteles
fue violado vejado estrangulado
en todos los bosques del terror nocturno
en todas las esquinas de babilonia"

b)El 15. Sus dos últimos versos rebosan patetismo: "de mi cara terrosa oh Padre si puede ser/ haz que pase de mí el cáliz de mí mismo"

c)El 7, en el que todo se trastrueca de nuevo, siendo Cristo el autor de todos los males reales y futuros (recordándonos el poema 16, del ángel):

"él construyó las armas nucleares y a sangre fría las estalló
en medio de la innumerable indefensa población civil
por eso debe ser castigado hasta la muerte en cruz

él vendió a su Maestro por treinta monedas
él fue sus propios crucificadores
por eso está allí tirado sobre el polvo de Getsemaní
y traspira sangre y sangre a la luz de la luna
bajo la mirada justiciera inmóvil toda conmovida
de su Padre Dios"

Contrasta todo este capítulo con el tono expansivo del último capítulo del libro, en el que el patetismo es un patetismo exaltado, lleno de positividad. Los mismos recursos de antes, pero ahora para la exaltación y la alegría. Son como dos polos opuestos, como la sima más profunda y la montaña más elevada. Este tono se puede observar en 2 poemas principalmente:

a)el 14, en el que el autor, tomando pie de un salmo litúrgico, increpa a la muerte: "Cristo resplandeciente te aniquiló/ golpeó tu vieja cara de carroña/ arrastró por el polvo tus cabellos/ mírate en el espejo oh dominada/ ahora que te has vuelto casi transparente/ tu reino ya no existe eres la sombra/ del sol sobre ti misma oh casi nada/ oh virgen del umbral llena de luz"

b)el 16, que es toda una invitación a un cántico generalizado, desde la electricidad hasta los laboratorios, por la resurrección de Cristo[32]: "que lo sepan los bosques y que florezcan de puro milagro/ que las tribus aéreas den la señal por sus redes de oro/ que toda la electricidad del mundo lo notifique al mundo/ Cristo ha resucitado hay que vociferarlo desde las cumbres/ que se difunda por explosión demográfica del planeta/ por boca de los muertos de los que nacen de los que se besan/ por transmisión hereditaria por contagio por cosmovisión/ alégrense las maternidades los relámpagos las dormidas/ alégrense los laboratorios las cocinas los yacimientos/ que cante la cibernética Cristo ha resucitado/ que la computación esté a punto de estallar de gozo en sus memorias/ ya vibra la información completa del hecho número uno" (...)/ "que la Iglesia lo grite en lo alto de las montañas y en los abismos/ que lo haga estallar por dentro de las cabezas y que este sol/ y el sistema solar y la vía láctea y el universo/ se desplomen sobre sí mismos porque Cristo resucitó!"

[32] Este poema nos recuerdan los Salmos 148 y 150 de Cardenal por su similitud, y también ortodoxia.

7. **Desplazamientos semánticos y funcional-sintácticos**. Son artificios propios de la poesía contemporánea (hablamos en cuanto su profusión, claro está). Producen no sólo esa extrañeza propia del lenguaje poético frente al estándar, sino que también proveen (siempre y cuando prime la calidad) de nuevos significados a las palabras, impregnándolas de expresividad.

Consisten muchas veces estos desplazamientos en atribuir rasgos semánticos a palabras que en su uso común no lo tienen. Por ejemplo en la expresión antes citada "alégrense los laboratorios, las cocinas, los yacimientos", el verbo alegrarse, que semánticamente es + humano presta, contagia, irradia humanidad a los - humano laboratorio, cocinas, yacimientos.

Normalmente, junto a este trastrocamiento semántico se suele producir una alteración en las funciones sintácticas de las palabras, produciendo un efecto realmente novedoso. Por ejemplo la expresión "y se puso a agonizar más hondo que nunca", o "ya verás cómo te hacemos llegar a la altura de las circunstancias" (frase dicha a Jesús por sus verdugos cuando le van a crucificar)

8. **El empleo de las imágenes**[33]. Es un recurso también constante, que hace que podamos considerar el libro como un conjunto monumental de imaginería moderna. Es un libro hecho desde la visión, desde la contemplación, desde la imagen, y para ser contemplado, como veíamos al comienzo. Incluso la disposición visual de aquellos encabalgamientos en cascada que citábamos arriba forman parte de este elemento visionario. Como ejemplo de poema narrado desde una visión, el 18 del cap. VII, donde vemos como el Padre sostiene el alma de Cristo, recién muerto, en la palma de la mano: "sí la mano del Padre/ con esa alma en la mano/ tiembla"

Dentro de esa visión se han de incluir las constantes referencias a los ojos y a la mirada de Jesús: "su mirada cambió el curso de la historia en forma sumamente brusca", "ojos de puro fuego", etc.

Prolijo, complicado, pero apasionante, sería un estudio pormenorizado de las imágenes y su evolución, principalmente de la que se nos da de las principales figuras, que como piezas de

[33] En el fondo, toda imagen es siempre una metáfora

retablo, ocupan esta pasión (Cristo, Judas, los judíos, Pilatos, la naturaleza, etc). Comentaremos a modo de ilustración una de las imágenes de Cristo que aparece repetida, entre otros sitios, en los poemas 7 y 11 del cap. VIII y que es muestra también de la impegnación de la forma teológica. Cristo es el espejo de Dios. Así aparece en el p 7: "y aparece la inmensidad descolgándose del mismo cielo/ y aparece tranquilamente en su espejo Dios"; para cobrar en el 11 una fuerza poética y teológica increíble:

"Dios se mira en ese espejo y se ve tan muerto
tan judío tan yerto y fracasado"

Langlois, por otra parte, gusta de la creación de imágenes plásticas recurrentes, ya de otro tipo, pero que son poderosamente sugestivas. Por ejemplo, una que se repite al menos tres veces y que es la de los perros que vienen a lamer la sangre de Cristo en la cruz: "en efecto vienen los perros a lamer su sangre" (VI, 15)

9. **Variedad de registros**. Se da tanto en la estructura como en las voces narrativas. Intentaremos separar una de otra para su estudio, conscientes de su unidad. Dentro de la contemplación que supone el poemario se incluyen no sólo la narración lineal del proceso como sucesión de acontecimientos, sino también la interpretación y el vuelque de consideraciones propias del poeta-contemplador-descriptor ante los acontecimientos que se van sucediendo. Todo esto se nos da, amalgamado, gracias a la estructura y a las voces.

A)<u>En cuanto a la estructura</u>, podríamos partir de la reproducción del cuadro que viene en el índice, y que nos muestra perfectamente la distribución y la cantidad de poemas que posee cada capítulo.

i	I	14 poemas	Los días finales
a)	II	19 "	La última cena
ii	III	22 "	La agonía del Huerto
	IV	12 "	El proceso judío
b) los IX cap.	V	14 "	El proceso romano
	VI	19 "	El vía crucis
	VII	19 "	Las siete palabras

VIII 18 " La muerte

IX 16 " La resurrección

Hay que añadir a todo dos citas (Jn 1, 14 y 2 Cor 5, 21) que preceden al conjunto.

Como no vamos a hacer un estudio pormenorizado de la estructura, nos limitaremos a manifestar dos hechos que nos sorprendieron:

-Uno se debe a los dos poemas (i e ii) que encabezan el libro, y que parecen estar concebidos a posteriori para dicho encabezamiento, aunque también pudieran ser considerados como poemas sueltos que han sido adaptados para esta función. Lo cierto es que en ambos poemas podemos encontrar todos, absolutamente todos los rasgos señalados hasta ahora en la forma poética del autor, e incluso, el germen de las ideas teológicas. Sobre todo se ve en el poema i. En el ii ya se nos habla un poco más distanciadamente sobre la pasión, y se nos presenta, después de indicarnos la magnitud del hecho al que vamos a asistir, el texto del relato, incoándolo de modo genuinamente evangélico:

"vayamos de una vez al grano de la historia de la creación
en un principio era el Verbo y el Verbo se hizo carne
para saber y contar y contar para saber
en aquel tiempo vino Jesús diciendo en todos los idiomas
yo he venido a salvar lo que estaba perdido"

Los dos poemas, pues, no sólo pueden ser un prólogo, sino que incluso (sobre todo el i), podrían ser considerados como un epílogo o un poema aparte.

-El otro es la mezcla de lo lírico con lo narrativo dentro de todos los capítulos del libro, y dentro del libro en su globalidad. En algunos de dichos capítulos predomina lo descriptivo narrativo, como es el cap. VI del vía crucis, en que cuenta la acción una voz narrativa que ve desde fuera todo lo que acontece; o como los dos capítulos que cuentan los dos procesos, el judío y el romano. Frente a ellos, el mayor lirismo del los cap. VII, VIII y IX. El lirismo siempre se une al acrecentamiento del patetismo; mientras que lo descriptivo narrativo se une más o otro efecto importantísimo (de repercusiones estéticas), del texto: su teatralidad.

Esa imaginería barroca de la que hablábamos antes se mueve, gesticula, dialoga, actúa en

una palabra. Este libro es una gran obra de teatro, y muchos de sus versos un modo de acotación teatral, como ya empezamos a ver en anteriores poemarios. No podemos interpretar así, por ej, este breve poema, el 17 del cap. VII,:

"Esas gotas de sangre sobre el huerto
caen oh Dios sobre el huerto como si Dios mismo
estuviera en su altura
agonizando"

o estos tres versos del 2 del cap IV?:

"Claudia duerme a su lado pero se agita en sueños
habla y llora y se mueve dentro de sus pesadillas".

Algunas de estas acotaciones cobran vida gracias a recursos formales como la acentuación de elementos oracionales:

"sus rodillas sus manos cómo tiemblan
cómo vibran sus nervios en el aire exterior" (VII, 18)

Acotaciones que incluyen las referencias decorativas del marco de la pasión referidas a los poemas en que la naturaleza es decorado pasivo de la pasión y también miembro activo que se identifica con lo que sucede en ella.

Pero las acotaciones no son el único elemento teatral que se puede rastrear en la obra. Hay otro elemento importante: el diálogo. Dicho diálogo suele presentarse bajo citas textuales o bajo estilo indirecto libre. Hay muestra de ello en todo el libro.

Para cerrar el estudio de la estructura, y antes de pasar al estudio de las voces, dedicaremos unos cuantos párrafos para hablar de las **digresiones** que aparecen constantemente, fruto de las opiniones y consideraciones personales del poeta chileno. Estas digresiones matizan y

completan el cuadro de la exposición narrativa, sin dar la sensación de no venir al caso. Daremos tres ejemplos:

"Jesús también pasó por esa escoria
de depresión endógena y exógena
el insomnio de angustia en las tinieblas" (III, 14)

"Qué le costaba marchar radiante hacia el sacrificio" (VI,6)

"No es difícil hablar con Jesucristo
no fue muy exigente en materia de interlocutores
no pidió certificado de buena conducta
no pidió certificado de nacimiento
hablaba con los muertos si era preciso
por ejemplo cuando les daba orden de resucitar"(...)
"sólo para el intelectual esotérico mundano etcétera
Jesús es un silencio de ultratumba" (V, 5)

B)<u>En cuanto a la variedad de voces</u>. Se conjugan todas las voces, desde el yo personal[34] de algún personaje "soy el pan de los ángeles"; el tono impersonal: "a los buscadores del Infinito por cuenta propia/ se les hace saber" (...)"se comunica pues a los peregrinos de su Inmensidad que se acabó la búsqueda" (VI, 16); el descriptivo en tercera persona, "el adiós moribundo del maestro es un género clásico" (II, 17) propio de la voz del narrador, "Simón el Celador anda examinando pecados sociales al amanecer" (II, 15); el estilo indirecto "tú eres discípulo del galileo dijo la portera a Pedro" (IV, 7); hasta los astros y la naturaleza, que hablan con voz propia:

[34]En cuanto a la identificación del yo poeta con un personaje del texto, sólo hemos encontrado una. De todas formas es una interpretación personal debido a la condición sacerdotal del poeta, "Y quien iba a pensar que me metería de cura/ que Jesús me iba a ordenar en la última cena/ yo la oveja negra de toda Galilea yo el bebedor nocturno/ de los peores locales de Cafarnaúm" (...)/ "yo cura sí señor yo eterno cura católico/ modestia aparte yo el amanecer de Dios yo/ yo la oveja más negra de todo Cafarnaúm" (II, 14)

"me afecta en forma física dice Saturno a sus siete anillos
y lo mismo repite el sistema solar
ah las estrellas resplandecemos con otra luz
mi velocidad es la misma pero ha aumentado dice la luz" (...)
"no se cómo decirlo exactamente dice el cosmos
pero tengo la sensación de haberme convertido en un tabernáculo
de aquí a la eternidad de aquí a la gloria
no hay más que un paso dicen los trigales" (II, 16)

mezclando todas estas voces, en un maravilloso caos que forma reflejos variadísimos, como en el 5 del cap. IX: "el lirio de los valles dice yo soy la prueba empírica de la resurrección/ la mañana a sí misma se demuestra/ el valle dice al valle soy evidente"

Hablan todos, hasta la muerte: "eres tú eres tú clama la muerte innúmera" (VIII, 16)

En definitiva, la variedad de registros, de luces y de reflejos en el libro es realmente admirable, conjugándose en él los recursos líricos con los teatrales (escénicos, de acotación, de diálogo) los cinematográficos (visuales, efectistas, de cambios temporales, etc.) y los verbales, creando así un cuadro verbal-pictórico-monumental-interpretativo de una fuerza impresionante.

Pero antes de deslizarnos hacia las conclusiones finales queríamos dejar señalado un característica del poeta chileno, ya acusada a la largo de su producción poética y que no podía por menos de aplicar a su obra magna. Nos referimos a la fina ironía y al buen humor que recorre todas las páginas del libro, y que lo dota de nuevos reflejos y cosquilleos.

Ironía que se desliza por parte de personajes del libro ante situaciones concretas, como es la reacción y las consideraciones de Pilato ante la acusación de Jesús por parte de los judíos:

"ah de modo que este hombre cura enfermos en día sábado
no podría curarme de mi maldito reuma"(...)
"permitidme un cuarto un quinto bostezo imperial

es el tedio irremediable de la vida en el medio oriente
toda llena de dioses
me lo suponía" (poema 1 del cap. V, capítulo que en general transpira una velada ironía)

La ironía del propio Langlois se puede observar tanto a la hora de describir lo más objetivo, como puede ser un paisaje: Así dirá del Calvario:

"es una loma calva como una calavera
la muerte ha perdido el pelo hace mucho tiempo
y ahora baila desnuda al son de sus propios huesos" (VI, 10),

o a la hora de exponernos sus consideraciones personales:

"a ver quién fue el gracioso de la zancadilla
el gracioso de la zancadilla que hizo rodar a Dios
es yo mismo es tú mismo y es nadie más
basta ya de disimular pues hombre si Dios te vio
reconoce que te has pasado todos los días de tu existencia
apostado en la estación número siete del vía crucis
poniendo tu subrepticio pie entre los pies de Dios" (VI, 4)

En este último fragmento uno ya no sabe si es ironía, o si es un extraño toque de humor. El hecho es que el efecto estético es grande. Daremos un último ejemplo, jocoso: el poeta se ríe de la muerte que no conoce lo que le viene encima, esto es, su derrota por parte de la vida, de la resurrección. Veamos cómo lo dice Ibáñez Langlois:

"la muerte anda engreída sobre el santo sepulcro
es un dragón que guarda su tesoro bajo la roca
y no tiene ni la más remota idea de la velocidad del muerto
que le va a nacer" (VIII, 15)

3. Un pequeño reconocimiento

No vamos a hacer un panegírico de todas las sugerencias que la lectura de este libro nos ha suscitado. Con este estudio pretendemos, simplemente, mostrar y sondear un poco el abanico de posibilidades que nos ofrece. Habrá que ir, con el tiempo, desmenuzándolas.

Si de entre todos los matices señalados, tan amplios, variados y profundos, tuviésemos que quedarnos con uno, como orientador o aglutinador del estilo poético de este libro de Ibáñez Langlois, que pudiera ser muestrario de su mejor estilística, eligiríamos el de fuerza poética, que tanto lo emparenta con Vicente Huidobro. Verdadera fuerza poética en el estilo, y teológica añadiríamos, posee este magnífico libro, que no es sólo una narración, ni sólo una contemplación, ni sólo una catequesis, ni sólo una profundización, sino todas estas cosas a la vez. Forma y contenido se unen en su patetismo y en su grandeza, en su teatralidad y en su narratividad, en su interpretación y en su belleza. Existe una perfecta adecuación de continente y contenido, de forma y de fondo, que hacen que este libro suponga a la vez una reinterpretación y reactualización de los contenidos de un hecho y una tradición universal para el hombre del siglo XX (y a través de los recursos poéticos de que dispone la poesía contemporánea), y se erija en mojón, en hito, en escultura imaginaria (no ya barroca, sino adornada con los joyeles y el buril del s. XX). Escultura viva y rica de un acontecimiento que se nos ha hecho actual: la Redención[35].

Conclusiones

Retomamos a continuación, de forma esquemática algunas de las conclusiones que han ido apareciendo en el estudio de la poesía teológico-dogmática tradicional del poeta chileno:

-la poesía teológica dogmática tiene una doble acepción. Por una parte, la que trata de las verdades Reveladas, pertenecientes al dogma de la religión católica, y por otra, la que ejerce un carácter inflexible, que mantiene sus opiniones como verdades inconcusas. Este tono lo

[35] En esta misma línea está el libro Copa del mundo del mexicano Joaquín A. Peñalosa

encontramos sobre todo en PD.

-La poesía de Langlois es una poesía teológica dogmática, tanto por su fondo conceptual teológico dogmático como por su forma dogmática, deudora ésta, de algún modo, de la antipoesía de Nicanor Parra (por ej. la ironía) y del exteriorismo de Ernesto Cardenal

-Hay un desplazamiento de lo dogmático, en su acepción de inflexibilidad, desde un punto de vista del yo lírico personal, hacia una casi desaparición del mismo; mientras que lo dogmático confesional siempre se mantendrá, desplazándose no obstante de la crítica feroz en PD. hacia consideraciones más teológicas en LDLP.

-La poesía teológica dogmática parte del supuesto del conocimiento de los dogmas y credo cristiano por parte del lector.

-LDLP. supone una novedad importante dentro del panorama de la poesía religiosa hispanoamericana. Por una parte hay una novedad y profundización dentro de la ortodoxia católica en las escenas de la Pasión de Cristo, con un contenido teológico profundo y ortodoxo. Por otra, es un paso adelante, no simples consideraciones piadosas o una recreación tópica de los hechos.

-Esto se debe también a la novedad en la forma de expresar los hechos de la Pasión, vista a través de esas consideraciones profundamente teológicas, gracias a la utilización de unos recursos formales que han quedado puestos de manifiesto, como son las rupturas del sistema esperado, las actualizaciones, la variedad de registros, la ironía y el buen humor, etc. Unos recursos propios de esa corriente estética heredada de las vanguardias, y a la que podemos adscribir a Ibáñez Langlois.

-Supone por tanto LDLP. un rescate, actualización y profundización de este tema y su tratamiento por parte de la lírica religiosa hispanoamericana contemporánea, constituyéndose en un referente obligado dentro del paronama religioso poético mencionado.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I.2.VÍA DE LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN: ERNESTO CARDENAL, PEDRO CASALDÁLIGA

Dentro del esquema que estamos siguiendo para desarrollar las diversas manifestaciones de la poesía religiosa teológica en Hispanoamérica nos toca abordar en las páginas que siguen una "vía" que goza de una importante originalidad doctrinal. Se trata del camino poético seguido por los representantes de la Teología de la liberación.

Este fenómeno eclesiológico o movimiento dentro de la Iglesia iberoamericana -pero como se verá más adelante, no sólo privativo de ella- ha alcanzado pues, un reflejo poético. Es tarea la nuestra emitir un juicio sobre dicho verterse. Un juicio que se aquilatará lo suficiente después de un análisis detenido de los componentes y las obras que pueden integrar esta clasificación. Y aunque dejemos para el final dicho juicio, cabe adelantar ahora algunas ideas y precisiones.

Intentaremos evitar juicios que no sean estéticos o relacionados con el análisis literario. En cuanto a los que debamos hacer al tratar sobre la cara del contenido poético éstos serán reflejo de los propios textos. Hablaremos con sus propias palabras, limitándonos a ofrecer una descripción. Quede para quien deba y pueda, juzgar el contenido de los mensajes religiosos que los poetas de la Teología de la liberación nos propongan.

Otra precisión importante es el proceder metodológico que seguiremos, ya que antes de abordar la poesía de Cardenal y Casaldáliga y otros representantes de esta corriente, estudiaremos lo que se entiende por Teología de la liberación. Posteriormente seguiremos nuestro esquema habitual de trabajo. Esto se debe a las propias características de la poesía que estudiamos. Como sabemos, en la poesía teológica prima el continente sobre el contenido. En esta vía que vamos a estudiar, este contenido -amén de su carácter profético de denuncia- es, además, novedoso, voluntariamente revolucionario, y por tanto es necesaria una comprensión global de lo que la nueva doctrina nos ofrece.

Por último, resaltar que la figura de Ernesto Cardenal el eje sobre el que pivota el presente capítulo, por ser él el máximo representante -y casi único junto con Casaldáliga- de la poesía

hecha bajo la cosmovisión de la Teología de la liberación. De ahí que nos ocupemos con extensión y profundidad de su obra. Además, hemos de señalar el carácter de poeta místico del poeta nicaragüense, que también se integra en su cosmovisión de Teología de la liberación, y que constituiría vía aparte, junto con parte de la obra de Bernárdez. Casaldáliga supone una variación dentro de la Teología de la liberación, la otra cara de la misma.

I.2.A. SOBRE LA **TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN**

"(..)ha nacido el movimiento teológico y pastoral conocido con el nombre de "teología de la liberación", en primer lugar en los países de América Latina, marcados por la herencia religiosa y cultural del cristianismo, y luego en otras regiones del Tercer Mundo, como también en ciertos ambientes de los países industrializados.

La expresión "teología de la liberación" designa en primer lugar una preocupación privilegiada, generadora del compromiso por la justicia, proyectada sobre los pobres y las víctimas de la opresión. A partir de esta aproximación, se pueden distinguir varias maneras, a menudo inconciliables, de concebir la significación cristiana de la pobreza y el tipo de compromiso por la justicia que ella requiere. Como todo movimiento de ideas, las "teologías de la liberación" encubren posiciones ideológicas diversas; sus fronteras doctrinales están mal definidas.(...)

Por tanto, tomada en sí misma, la expresión "teología de la liberación" es una expresión teológica centrada sobre el tema bíblico de la liberación y de la libertad, y sobre la urgencia de sus incidencias prácticas"[36].

Estas palabras de la Instrucción de la Sagrada Congregación para la doctrina de la fe intentan delimitar el concepto de "teología de la liberación". Pese a señalar la borrosidad de algunas de sus fronteras doctrinales, la definición nos parece bastante precisa y ajustada, y es la que nosotros seguiremos[37].

[36] "Sobre algunos aspectos de la 'teología de la liberación'" del 6-VIII-1984 (citamos por un folleto de Mundo Cristiano n 388, 5 edición, marzo 1985), págs 15-16.

[37] Otra definición es la que el Diccionario temático abreviado Iberoamericano (Ed. J. Rodríguez Castillejo S.A., Sevilla, 1989, pág. 730): "Es el movimiento teológico más importante

Debido precisamente a la importancia de estos movimientos doctrinales en América Latina, la Sagrada Congregación para la doctrina de la fe hizo público este documento[38], que es uno de los principales estudios críticos sobre el contenido doctrinal de la mencionada corriente teológica. De él nos serviremos, aunque no exclusivamente, ya que contaremos también con las observaciones del padre del documento, el cardenal Joseph Ratzinger, Prefecto de la Sgda. Congregación para la Doctrina de la Fe, en un artículo publicado en la revisa italiana "30 Giorni"[39]. En él se ven claros antecedentes del documento oficial, y algunas especificaciones que han de servirnos. También tendremos en cuenta, como fuente de información crítica sobre esta teología, un libro de José Miguel Ibáñez Langlois, Teología de la liberación y lucha de clases[40]. Es el poeta-sacerdote chileno un teólogo experto en esta materia. Nos proporcionará además interesantes datos sobre Ernesto Cardenal. Por último, contamos con la Historia de la Teología[41], historiada en el s. XX por José Luis Illanes.

---

y significativo de los últimos tiempos. (...) Es el resultado del impacto que produce en la conciencia cristiana la situación del subdesarrollo y dependencia que sufre el continente americano y el ansia profunda de liberación. Supone, pues, una reflexión teológica sobre aquellos problemas humanos y sociales, considerando que toda reflexión cristiana ha de estar referida a esta situación de injusticia. Y este pensar en aquella realidad es teología. La pobreza estructural, la aspiración de los oprimidos a liberarse, el compromiso de grandes sectores de la Iglesia, influyeron decisivamente en el cambio del discurso cristiano y en una nueva interpretación de la fe llamada Teología de la Liberación."

38 Con anterioridad, la Comisión Teológica Internacional se interesó por el tema, publicando en 1976 un documento titlulado “Promoción humana y salvación cristiana-y en el que se formulaban serias dudas-. Posteriormente al documento de 1984, la misma Sagrada Congregación para la Doctrina de la fe, publicó un nuevo documento, “Instrucción sobre libertad cristiana y liberación, en el que aborda el tema positivamente, indicando en la doctrina social de la Iglesia la guía para una verdadera praxis de liberación.

39 recogido en la Colección Documentos y Estudios, "Algunos aspectos de la Teología de la liberación", 1984.

40 Ed. Palabra, Madrid 1985

41 B.A.C., Madrid, 1995

De todas formas, hemos de señalar rápidamente un factor fundamental de todo este material crítico bibliográfico –excepto el libro de Illanes-, y que es un común denominador a todos ellos: su análisis crítico es claramente denunciatorio de una teología que encierra presupuestos incompatibles con la ortodoxia cristiana42. Esos aspectos no ortodoxos son los que se ponen de manifiesto en un análisis exhaustivo, y aunque se diga por parte de la Sagrada Congregación que "esta llamada de atención de ninguna manera debe interpretarse como una desautorización de todos aquellos que quieren responder generosamente y con auténtico espíritu evangélico a 'la opción preferencial por los pobres'"[43], lo cierto es que se hace hincapié, sobre todo, en "un fin más preciso y limitado: atraer la atención de los pastores, de los teólogos y de todos los fieles, sobre las desviaciones y los riesgos de desviación, ruinosos para la fe y para la vida cristiana, que implican ciertas formas de Teología de la liberación que recurren, de modo insuficientemente crítico, a conceptos tomados de diversas corrientes del pensamiento marxista"[44]. Prima más la denuncia de lo negativo (aplicar criterios marxistas al cristianismo) que la exaltación de lo positivo.

Aun teniendo esto último en cuenta, nosotros nos serviremos de las disecciones críticas "oficiales" de la Teología de la liberación, para extraer elementos de contenido que se reproducirán en las poesías de esta "vía". Nos fijaremos, pues, en aquellos aspectos temáticos más tratados por la Teología de la liberación, y de su peculiar enfoque, simplemente describiendo, sin entrar en valoraciones doctrinales que escapan a nuestro estudio.

Así, de un juicio como el que sigue (clave por otra parte para entender la disputa que esta teología ha sembrado en el seno de la Iglesia católica): "Además, con la intención de adquirir un

---

42 En la confrontación con la Santa Sede, oiremos tanto a éstos como a los representantes de la Teología de la liberación, cuando hable Casaldáliga, Cardenal o Boff.

43 Op. cit. pág. 12

44 Idem. Esa denuncia parece importar poco a los teólogos de la liberación, como señalaba recientemente Boff, en la presentación de Ecología, grito de la tierra, grito de los pobres, (Trotta, Madrid, 1996) en Madrid, 8-10-97.

conocimiento más exacto de las causas de las esclavitudes que quieren suprimir, se sirven sin suficiente precaución crítica, de un instrumento de pensamiento que es difícil, incluso imposible, purificar de una inspiración ideológica incompatible con la fe cristiana y con las exigencias éticas que de ella derivan"[45], nosotros lo vaciamos y nos quedamos con el dato, especificado más adelante y afirmado por los teólogos de la liberación, de la utilización de elementos de la crítica marxista para interpretar la fe cristiana.

Pasemos, por tanto, a ver algunos aspectos doctrinales de la Teología de la liberación, que deben estudiarse ya que aparecen recogidos, como veremos, por los poetas de dicha teología.

Algunos aspectos doctrinales de la teología de la liberación

Seguiremos el análisis del Cardenal Ratzinger. Tras señalar que "el concepto de la teología de la liberación puede abarcar desde las posiciones más radicalmente marxista, hasta las que ponen en su justo lugar las obligaciones del cristiano hacia los pobres y los oprimidos, en el contexto de una correcta teología eclesial, como han hecho los documentos del Celam desde Medellín a Puebla. En este último documento se utiliza el concepto 'teología de la liberación' en una acepción restringida: se refiere sólo a aquellos teólogos que de alguna manera han hecho propia la opción fundamental marxista"[46], afirma que "es un fenómeno universal desde tres puntos de vista:

a) (...)Se concibe más bien como una nueva hermenéutica de la fe cristiana, esto es, como una nueva forma de comprensión y de realización del cristianismo en su totalidad. Por eso cambia todas las formas de la vida eclesial: la constitución de la Iglesia, la Liturgia, la catequesis, las opciones morales;

b) Tiene su centro de gravedad en América Latina, pero no es de ningún modo un fenómeno exclusivamente latinoamericano. No se puede concebir sin la influencia determinante

[45] Op. cit. pág. 11

[46] Op. cit. pág. 67

de teólogos europeos[47] y también norteamericanos. Pero existe también en la India, en Sri Lanka, en Filipinas, en Taiwan y en Africa, si bien aquí ocupe en primer plano la búsqueda de una 'teología africana'. (Es interesante resaltar este influjo europeo y norteamericano, patente en Cardenal especialmente).

c) La teología de la liberación supera los confines confesionales. (...). La teología de la liberación busca crear, partiendo de sus premisas, una nueva universalidad, por la que las separaciones clásicas de la Iglesia deben perder su importancia."[48]

Continúa Ratzinger su crítica analizando la génesis de la Teología de la liberación: "veo principalmente tres factores que la han hecho posible:

1) Después del Concilio se produce una situación teológica nueva:

a)Se formó la opinión de que la Tradición teológica existente hasta entonces no era ya aceptable, y consiguientemente deberían buscarse, a partir de la Escritura y de los signos de los tiempos, orientaciones teológicas y espirituales nuevas.

b)Una fe ingenua en las ciencias; una fe humana que acogió la ciencia humana como un nuevo evangelio, sin querer reconocer sus límites y sus problemas propios. La psicología, la sociología y la interpretación marxista de la historia fueron consideradas como científicamente seguras, y por tanto como criterios inapelables del pensamiento cristiano[49].

c)La crítica de la Tradición arranca de la exégesis evangélica moderna, especialmente de

---

[47] En la llamada por Illanes "teología política" (del teólogo alemán J. BaptistMetz, "por los mismos años en que en Europa se desarrollaba el debate sobre el proyecto de una teología política, en América Latina fue incubándose y adquiriendo forma otro proyecto teológico, que en algunos aspectos entroncaba con el europeo, aunque en otros iba mucho más allás: la propuesta de una teología de la liberación, o más concretamente, de una teología latinoamericana de la liberación" (Op.cit. pág. 278)

[48] Op. cit. pág. 68

[49] Hay que resaltar el papel importantísimo de las ciencias en la obra de Cardenal, tanto de la historia -sobre todo de las culturas precolombinas: p. ej. Homenaje a los indios americanos, Los ovnis de oro; o de la etnología y cosmología en Canto cósmico

Bultmann y de su escuela, y se convierte en una instancia teológica inamovible (...).

2) (...) El marxismo, con los acentos religiosos de Bloch y las filosofías abiertas hacia lo científico de Adorno, Horkheimer, Habermas y Marcuse, ofrecieron modelos de actuación con los cuales se creyó poder responder al desafío de la miseria en el mundo y, al mismo tiempo, poder actualizar el sentido correcto del mensaje bíblico.

3) El desafío moral de la pobreza y de la opresión no se podía ignorar más en el momento en el que Europa y América del Norte habían alcanzado una opulencia hasta entonces desconocida. Este desafío exigía evidentemente nuevas respuestas que no se podían encontrar en la tradición existente hasta aquel momento. La situación teológica y filosófica cambiada invitaba expresamente a buscar la respuesta en un cristianismo que se dejara guiar por modelos de esperanza, en apariencia fundamentados científicamente, de las filosofías marxistas." [50]

Y una vez descrita la génesis, pasa Ratzginger a hablar pormenorizadamente de la estructura gnoseológica y de los conceptos fundamentales de la Teología de la liberación. Nosotros extractaremos de un modo muy esquemático -por asteriscos- características claves, y en nota a pie señalaremos aquellos aspectos que se ven de una forma muy evidente en las poesías de esta vía:

*"se reniega del Magisterio de la Iglesia, en la medida que se considera ligado a una teoría científicamente insostenible, y por tanto, carente de valor como instancia cognoscitiva sobre Jesús. Sus enunciados pueden ser considerados solamente como definiciones frustradas de una postura científicamente superada"[51]

*"el concepto bíblico del 'pobre' ofrece el punto de arranque para la confusión entre la imagen bíblica de la historia y la dialéctica marxista; este concepto viene interpretado con la idea del proletariado en sentido marxista y justifica también el marxismo como herméutica legítima para

[50] Op. cit. págs. 70-71

[51] Op. cit. pág. 73

la comprensión de la Biblia"[52]

*"los conceptos decisivos son: el pueblo, la comunidad, la experiencia, la historia"(...) "lo vivido y la experiencia de la comunidad determinan ahora la comprensión y la interpretación de la Escritura" (...) "Esta síntesis originaria de sucesos e interpretaciones puede ser separada y reconstruida continuamente de nuevo: la comunidad 'interpreta' con su 'experiencia' los sucesos y encuentra así su 'praxis'"[53]

*"'pueblo' se convierte así en un concepto opuesto al de 'jerarquía' y en antítesis a todas las instituciones indicadas como fuerzas de opresión. Es el 'pueblo' el que participa en la 'lucha de clases': la 'Iglesia popular' se sitúa en oposición a la Iglesia jerárquica"[54]

*"una nueva interpretación de la fe, la esperanza y la caridad.(...) Sobrino por tanto sustituye fundamentalmente la fe con la fidelidad a la historia.(...) La esperanza viene interpretada como `confianza en el futuro' y como trabajo para el futuro. (...) Amor consiste en la `opción por los pobres', es decir, coincide con la opción por la lucha de clases. Tomar partido es, según ellos, requisito fundamental de una correcta hermenéutica del testimonio bíblico"[55]

*"El concepto fundamental de la predicación de Jesús es `el reino de Dios'. Este concepto se encuentra también en el centro de la Teología de la liberación, pero leído sobre el fondo de la hermenéutica marxista" (Ya veremos que es un concepto muy repetido en Cardenal, junto con el de la resurrección)

*"el éxodo se transforma en una imagen central de la historia de la salvación; el misterio pascual bien entendido se concibe como un símbolo revolucionario y por tanto la eucaristía bien

[52] Idem.

[53] Op. cit. pág. 74. Esto se puede ver reflejado en un libro de E. Cardenal: El evangelio en Solentiname, que recoge la interpretación evangélica de los miembros de esa comunidad.

[54] Op. cit. pág.74. De ahí el lenguaje crítico, en ocasiones ácido hacia la jerarquía y sus representantes

[55] Op. cit. pág. 75

interpretada como una fiesta de liberación en el sentido de una esperanza político-mesiánica y de su praxis. La palabra redención es sustituida generalmente por liberación, que a su vez es entendida, con el telón de fondo de la historia y de la lucha de clases como proceso de liberación que avanza"[56]

*"la acción es la verdad. En consecuencia, también las ideas que se usan para la acción son, en última instancia, intercambiables. La única cosa decisiva es la praxis. La ortopraxis se convierte así en la única verdadera ortodoxia"[57]

Para concluir con el artículo de Ratzinger, reproduciremos dos juicios suyos, que pueden dar la visión del lado de la Iglesia oficial -ya que este artículo es un anticipo claro de lo que recoge la Instrucción-: "La teología de la liberación pretende dar una nueva interpretación global del cristianismo: explica el cristianismo como una praxis de liberación y pretende ser considerada ella misma como una guía para esa praxis. Pero como, según esta teología, toda realidad es política, también la liberación es un concepto político y la guía para la liberación debe ser también una guía para la acción política"[58]. "Es necesario admitir que, al intentar comprender las opciones fundamentales de la teología de la liberación, no puede negarse que el conjunto contiene una lógica casi inexpugnable. Con las premisas de la crítica bíblica y de la hermenéutica fundada sobre la experiencia, por una parte; y los presupuestos del análisis marxista de la historia, por otra, han conseguido crear una visión de conjunto del cristianismo que parece responder plenamente tanto a las exigencias de la ciencia, cuanto a los desafíos morales de nuestro tiempo. Y por tanto se impone a los hombres de una manera inmediata la obligación de hacer del cristianismo un instrumento para la transformación correcta del mundo, lo que parecería unirlo a todas las fuerzas progresistas de nuestra época. Se puede por tanto comprender cómo esta nueva interpretación del cristianismo atraiga cada vez más a teólogos, sacerdotes y religiosos, especialmente teniendo en cuenta los problemas del Tercer mundo."[59]

---

[56]Op.cit. pág. 77

[57]Idem.

[58]Op. cit. pág. 69

[59]Op. cit. pág. 77

Nos hemos extendido especialmente en el análisis del artículo de Ratzginger, ya que, como hemos mencionado anteriormente, la Instrucción del 6 de agosto de 1984, lo que hace es, a partir de un análisis -que muestra la evidente filiación respecto al artículo mencionado- de la Teología de la liberación que explicita aquellos aspectos en que se apartan 'gravemente' de la fe de la Iglesia por tomar "préstamos no criticados de la ideología marxista y el recurso a las tesis de una hermenéutica bíblica dominada por el racionalismo", reorientar a los cristianos que "ante la urgencia de compartir el pan, ponen entre paréntesis y dejan para el mañana la evangelización", separando ambas cosas, oponiéndolas entre sí.

Y lo que a nosotros nos interesa no es el juicio moral sobre la Teología de la liberación, sino la descripción de sus elementos. A este respecto, poco añade la Instrucción al artículo de Ratzinger. Sí, por ejemplo, interesa resaltar la mayor amplitud a la hora de hablar de los fundamentos bíblicos que utilizan los teólogos de la liberación, ya que son textos que serán empleados por los poetas de la liberación. Así la narración citada del Exodo, pero más específicamente los salmos: "Los salmos nos remiten a una experiencia religiosa esencial: sólo de Dios se espera la salvación y el remedio. Dios, y no el hombre, tiene el poder de cambiar las situaciones de angustia"[60]. Como veremos en su momento, el libro de Cardenal Salmos, responde plenamente a esa función ortodoxa que se atribuye a los salmos bíblicos.

Y hacemos aquí otro paréntesis para señalar, al hilo de los salmos, la impronta profética que posee el máximo representante de la vía poética que estudiamos, E. Cadenal. La propia Instrucción señala que "En el Antiguo Testamento los Profetas, después de Amós, no dejan de recordar, con particular vigor, las exigencias de la justicia y de la solidaridad, y de hacer un juicio extremadamente severo sobre los ricos que oprimen al pobre. Toman la defensa de la viuda y del huérfano. Lanzan amenazas contra los poderosos: la acumulación de iniquidades no puede conducir más que a terribles castigos"[61]. Como comprobaremos, un gran número de los versos de Cardenal corresponden a esta función profética de denuncia, de la que no se salva la Iglesia oficial.

[60] Op. cit. "Instrucción..." pág.18

[61] Idem.

Pero es que se ha de tener en cuenta también, para hacer justicia, que la misma Instrucción contiene contenidos duros, pero de tono menos profético: "a los defensores de `la ortodoxia', se dirige a veces el reproche de pasividad, de indulgencia o de complicidad culpables respecto a situaciones de injusticias intolerables y de los regímenes políticos que las mantienen. La conversión espiritual, la intensidad del amor a Dios y al prójimo, el celo por la justicia y la paz, el sentido evangélico de los pobres y de la pobreza, son requeridos a todos, y especialmente a los pastores y a los responsables. La preocupación por la pureza de la fe ha de ir unida a la preocupación por aportar, con una vida teológica integral, la respuesta de un testimonio eficaz de servicio al prójimo, y particularmente al pobre y al oprimido"[62].

Y todo esto es debido a unas causas objetivas que nadie niega, y de la que la misma Instrucción hace denuncia - que es en definitiva la que hace Cardenal, sólo que éste pone nombres y apellidos y va mucho más allá-: "En ciertas regiones de América Latina, el acaparamiento de la gran mayoría de las riquezas por una oligarquía de propietarios sin conciencia social, la casi ausencia o las carencias del Estado de derecho, las dictaduras militares que ultrajan los derechos elementales del hombre, la corrupción de ciertos dirigentes en el poder, las prácticas salvajes de cierto capital extranjero, constituyen otros tantos factores que alimentan un violento sentimiento de revolución en quienes se consideran víctimas impotentes de un nuevo colonialismo de orden tecnológico, financiero, monetario o económico"[63].

Ya por último, para cerrar este pequeño resumen crítico sobre la Teología de la liberación hemos de dedicar una cuantas líneas para comentar el libro de Ibáñez Langlois, Teología de la liberación y lucha de clases. El crítico chileno manifiesta en su poesía los mismos contenidos que expresa en sus estudios críticos. De hecho, como recordamos, gusta el poeta chileno de lanzar pullas poéticas a los teólogos de la liberación. Además de sacerdote, es un estudioso especialista en este tema, y conoce personalmente a E. Cardenal. Señalaremos algo de este conocimiento, ya que con sus palabras mostraremos los nombres y apellidos de los principales teólogos de la liberación, para completar un breve estudio crítico sobre esta teología.

[62] Op. cit. pág. 43

[63] Op. cit. pág. 28

Es en la introducción de su libro en donde nos habla de ese encuentro con Cardenal y de los motivos que le llevaron a escribir ese estudio: "En 1971, durante los intervalos 'teológicos' de un foro literario, me tocó sostener una conversación con Ernesto Cardenal, que me hizo sentir a lo vivo hasta dónde podía llegar la síntesis concreta, pensada y experimentada, de marxismo y cristianismo. Esa conversación ha estado detrás de muchas páginas que he escrito después sobre la teología de la liberación"[64].

"Hoy vuelvo a Marx tras una lectura de las principales obras de la teología de la liberación, a raíz de la aparición del documento de la Sede Apostólica: la Instrucción sobre algunos aspectos de la `teología de la liberación', que es el motivo directo de las presentes páginas" y añade: "conozco a Marx, a los clásicos del marxismo y a los neomarxista, y conozco también mi fe católica; y la existencia de una síntesis concreta y actuante en todo el continente me exige decir una palabra -por lo demás largamente meditada- sobre un tema que se revela polémico y aun explosivo dentro y fuera de la Iglesia"[65].

Más adelante explicita los que son objeto de su estudio: "Entre los que se tienen habitualmente por teólogos de la liberación, he analizado la obra de quienes cumplen estas dos condiciones: primero, ser oginales (...), y segundo, ser sistemáticos, es decir, tener obra teológica formalizada como tal, y numerosos artículos o comentarios o fragmentos de carácter satélite. Cuatro son: Gustavo Gutiérrez, Hugo Assmann, Leonardo Boff y Jon Sobrino. Secundariamente acudo, para algún punto específico, a Juan Luis Segundo, Rubem Albes e Ignacio Ellacuría" [66]. Con esto ya tenemos la relación nominal de los principales teólogos de la liberación[67], conocidos, cómo no, por los poetas de esta vía. De ellos emitirá Langlois juicios: "Gustavo Gutiérrez es sin duda el pensador fundacional de la teología de la liberación (...) Hugo Assman no aporta

[64] Op. cit. pág. 9

[65] Op. cit. pág. 10

[66] Op. cit. pág. 12

[67] En el Diccionario temático abreviado Iberoamericano (op. cit. pág. 730) también se recogen los principales teólogos y sus principales obras: "fueron sus fundadores el peruano G. Gutiérrez ("Teología de la Liberación"), el brasileño H. Assmann ("Teología desde la praxis de la liberación"), y L. Boff ("Jesucristo el liberador")"

esencialmente nada nuevo en relación a Gutiérrez, pero tiene el mérito de desarrollar hasta las consecuencias más radicales -más abiertamente marxistas- la lógica interna de las premisas de su antecesor. Ahora bien, uno y otro apenas incursionan de paso en el domicilio de la exégesis bíblica, de la cristología y de la eclesiología. Esta es justamente la tarea que emprenden Leonardo Boff y Jon Sobrino, de la 'segunda generación' de esta teología, más influidos por Hegel pero no por eso menos influidos por Marx. Boff es, como teólogo, el más versado y erudito de todos, y aborda el tema de la liberación a partir de importantes influjos europeos de corte neomodernista y también protestante. (...) A su lado, Jon Sobrino es más bien un divulgador, pero desarrolla más expresamente el tema de la liberación misma en torno a la figura de Cristo y la estructura de la Iglesia"[68].

Con estas apreciaciones de uno de los mejores estudiosos de esta teología nos quedaremos de momento, para no hacer demasiado extenso este apartado. Simplemente retener un juicio de Langlois: "la enorme cantidad de pensamiento europeo que subyace en las teologías de la liberación", y la relación de conocimiento y amistad que se establece entre los teólogos y los poetas de la liberación.

* * * * *

Por fin, otro aspecto importante, dentro de la relación que se estableció entre la Santa Sede y la Teología de la liberación, es la preocupación por parte de la primera de liberar a dicha teología de los aires marxistas, reconduciendo y reinterpretando a su vez la "opción preferencial por los pobres". Ciertamente que se pensaría en una posible escisión dentro de la Iglesia, principalmente latinoamericana, pese a que personajes importantes de dicha corriente, como Pedro Casaldáliga, aún entendiendo temores ("es explicable que al Vaticano le asuste un poco una nueva teología, una nueva pastoral, un nuevo modo de vida cristiana. Ello no justifica que un primer espanto se transforme en juicios y suspensiones") afirmará que el cisma no vendrá de

[68] Op. cit. pág. 16. Illanes (op. cit. págs. 380-1) también traza un panorama semejante: en Gustavo Gutiérrez, Hugo Assman, Ruben Alves y Enrique Dussel "predominó la temática práctico-moral". En la segunda generación, Boff, Jon Sobrino, Ignacio Ellacuria y Juan Luis Segundo se reinterpretaron otros aspectos del mensaje cristiano, "especialmente en relación con la cristología y la eclesiología".

América Latina, "La Iglesia paralela viene de Ecône (donde se encuentra el seminario del integrista Lefebvre), no viene de Managua (...)En América Latina nadie que conozca y viva la espiritualidad, la teología de la liberación, piensa en Iglesias paralelas. Los cismas no vendrán de América Latina"[69]. Y eso que estas palabras tienen lugar después del documento papal -alabado también por Casaldáliga- que supone la reconducción ortodoxa de la Teología de la liberación.

Juan Pablo II, con este documento, que antecede a una encíclica social, y que es una carta a los obispos de Brasil[70], asume la Teología de la liberación, y la bendice: "En la medida en que se empeña por encontrar aquellas respuestas justas- imbuidas de comprensión para con la rica experiencia de la Iglesia en este país, tan eficaces y constructivas como es posible y al mismo tiempo consonantes y coherentes con las enseñanzas del Evangelio, de la Tradición viva y del permanente Magisterio de la Iglesia- estamos convencidos, nosotros y ustedes, de que la teología de la liberación es no sólo oportuna, sino útil y necesaria. Ella debe constituir una nueva etapa de aquella reflexión teológica iniciada con la tradición apostólica y continuada con los grandes padres y doctores, y con el Magisterio ordinario y extraordinario y, en la época más reciente, con el rico patrimonio de la doctrina social de la Iglesia en los documentos que van de la Rerum novarum a la Laborem exercens".

Antes, no obstante, ha señalado el interés con que la Iglesia seguía el fenómeno, con la publicación de diversos documentos, "entre los cuales están las dos recientes instrucciones emanadas de la Congregación para la Doctrina de la fe, con mi explícita aprobación: una, sobre algunos aspectos de la teología de la liberación (Libertatis nuntius, del 6 de agosto de 1984); otra, sobre la libertad cristiana y la liberación (Libertatis conscientia, del 22 de marzo de 1986)".

Y es que, el Papa reconduce los significados de liberación y de libertad, para que "aquella correcta y necesaria teología de la liberación se desarrolle en el Brasil y en América Latina de modo homogéneo y no heterogéneo con relación a la teología de todos los tiempos, en plena fidelidad a la doctrina de la Iglesia, atenta al amor preferencial no excluyente ni exclusivo por los

[69] El País, 20-6-88, pág. 28

[70] Recogido en "Vida Nueva", 10-5-1986 págs 33-37, de donde serán las citas que siguen

pobres", y así les invita a los obispos a "educar para la liberación, educando para la libertad", "muy conscientes de que no pueden abdicar de su específica misión episcopal para asumir tareas temporales".

Como vemos, Juan Pablo II ha reconducido toda la Teología de la liberación71. Muestra de ello es el reciente viaje pastoral a Brasil (octubre de 1997), para asistir al II encuentro Mundial con las familias en el que la problemática es ahora las innumerables sectas que proliferan por doquier, y la desmembración de la familia tradicional, "detener el alamarte transfuguismo de la grey católica hacia las iglesias evangélicas y la charlatanería milagrera constituye uno de los propósitos del tercer viaje de Juan Pablo II a la nación con mayor concentración de católicos del mundo: el 80% de sus 155 millones de habitantes"[72]. En la prensa no se menciona a la Teología de la liberación, cosa significativa, aunque el Papa haga mención a la situación de los pobres o de los braceiros -por quienes tanto ha luchado Casaldáliga-, "en su discurso, Juan Pablo II puso énfasis en los desequilibrios sociales, la distribución desigual e injusta y tuvo una mención para los conflicto en el campo, en relación con los campesinos sin tierra de Brasil"[73].

Así pues, la Teología de la liberación se está transformando, como señaló recientemente Boff en la mencionada presentación de Ecología, grito de la tierra, grito de los pobres, libro precedido por otro, de título también significativo, Nueva era: la civilización planetaria: desafíos a la sociedad y el cristianismo (Verbo Divino, Estella, Navarra, 1995). En este tema abundaremos en las conclusiones. Simplemente adelantar que Ernesto Cardenal, en su Canto Cósmico, integra este elemento ecológico en su cosmovisión de Teología de la liberación.

---

71 Junto con acontecimientos históricos, como bien señala Illanes, "en la segunda mitad de la década de los 80 su influjo fue decayendo como consecuencia de diversos factores, no en último lugr el conjunto de acontecimientos que, culminando en 1989, sacudieron la escena política mundial, precipitaron el hundimiento intelectual del marxismo y pusieron de manifiesto que la reflexión sobre las realidades temporales debe partir de presupuestos antropológicos, filosóficos y teológicos más hondos que los asumidos por Gustavo Gutiérrez y sus continuadores." (op. cit. pág. 382)

72 El País, 3 de octubre de 1997, pág. 6

73 ABC, 3 de octubre de 1997, pág. 65

Por fin, y para terminar este estudio sobre la Teología de la liberación, escuchemos las aportaciones de la misma –amén de las contribuciones actuales- según Illanes: "Ha contribuido, en efecto, de una parte, subrayar de manera particularmente neta la responsabilidad social del cristiano. Y ha llevado, de otra, y como complemento necesario de lo anterior, a recuperar la conciencia de la fe como luz, es decir, como verdad que no sólo impulsa, sino orienta en orden al juicio sobre los problemas ético-sociales y, en consecuencia, a revalorizar la doctrina social de la Iglesia en cuanto a elemento integrante de la comprensión cristiana de la vida, cuestión ésta decisiva no sólo respecto al análisis crítico del planteamiento marxista, sino también respecto a la valoración de toda teoría economico-social"[74]

* * * * *

Con todo el bagaje conceptual, de contenido, ya tratado, podemos pasar ahora a ver la manifestación poética de los poetas que siguen esta corriente de pensamiento denominada Teología de la liberación.

Ernesto Cardenal habla de la Teología de la liberación

Quisieramos ahora, para dirigir nuestra mirada al personaje clave de esta vía poética, reproducir fragmentos de una larga conversación-entrevista que Hermann Schultz mantuvo en junio de 1972 con Ernesto Cardenal en la comuna que éste fundó en Mancarrón -una isla del retirado archipiélago de Solentimane, en el Gran Lago de Nicaragua- en 1966, y que fue destruída por Somoza posteriormente. Esta entrevista fue recogida en un libro, publicado por primera vez en la ed. Jugenddienst-Verlag, Wuppertal, 1972[75] y luego en la editorial Sígueme,

[74] Op. cit. pág. 382

[75] Es importante reseñar la vinculación editorial de Cardenal con Alemania, al igual que la de muchos teólogos de la liberación.

Salamanca, 1978, y que lleva por título La santidad de la revolución[76].

En este libro encontramos, desde un punto de vista conceptual todo el contenido de las poesías de Cardenal, y que pertenece a todo lo explicitado anteriormente. En él se muestra extensamente, y a las claras, el pensamiento de Cardenal, un tanto eufórico después de su viaje a Cuba, Chile y Perú, tres países con régimen 'socialista' en aquel entonces. Nosotros entresacaremos algunas ideas que hacen referencia a lo ya expuesto en el apartado anterior, dejando al lado otros aspectos interesantes como la influencia de Merton (clave para sintetizar elementos aparentemente contrarios), el funcionamiento de la Comuna, su concepto de educación (que iba a desarrollar posteriormente como ministro de Cultura), o su concepto del celibato (que retomaremos más adelante puesto que aparece poéticamente tratado en su Cántico Cósmico).

Para obrar con un poco de orden agruparemos temáticamente estos aspectos. Creemos que sus palabras se comentan por sí mismas:

1) Sobre la Teología de la liberación: "Otro de los grandes aportes nuevos de América latina es la teología de la liberación. La teología de la liberación no es un capítulo más de la teología tradicional inventada ahora en América Latina, como suelen creer los teólogos europeos. Así como hay teología del matrimonio, teología de la iglesia, teología del sacerdocio, teología del trabajo, etc., ellos suponen que la teología de la liberación es un apéndice más de la teología tradicional aplicada ahora al tema de la revolución. Y no es así. Esta es una teología enteramente nueva, que replantea, a la luz de la revolución, todos los temas de la teología tradicional: Dios, Cristo, la iglesia, el sacerdocio, el matrimonio, el trabajo, en fin todo. Esta es una teología de la clase oprimida, mientras que la otra es de la clase dominante. No está hecha por teólogos profesionales y para otros teólogos profesionales, como la otra, sino que suele ser fruto de reflexiones comunitarias, y es elaborada por personas que pertenecen a comunidades revolucionarias, y para uso de esas mismas comunidades. Esta teología no se suele hacer en libros, sino en pequeñas revistas, folletos humildes, papeles mimeografiados (...) La otra teología se auxiliaba de la filosofía (aristotélica). Esta se auxilia de la ciencia (marxismo). La otra teología

---

[76] Cardenal ha expresado en numerosas ocasiones sus ideas, sobre todo en entrevistas en la prensa, o en revistas culturales. Al se casi todas idénticas, hemos preferido ceñirnos a esta

se basaba en la palabra de Dios (en la Biblia), ésta se basa igualmente en la Biblia pero también en la palabra de Dios expresada en los acontecimientos actuales, en el periódico, es decir, en el terreno de la política. (...). No es que creamos que la Biblia se puede interpretar de cualquier manera. Pero hay una interpretación revolucionaria de las Escrituras, como también hay una que es contrarrevolucionaria"[77]; "También puede hablarse del marxismo como filosofía. Y podría haber una contradicción, o no haberla. Ahora teólogos latinoamericanos están haciendo una teología con esta filosofía, que está más cerca de la Biblia que la de Aristóteles"[78].

2) Sobre la justificación de la revolución violenta: "Pero puede darse el caso de que la revolución tenga que ser violenta. A veces tiene que ser violenta porque los que tienen el poder no lo entregan pacíficamente al pueblo. Y esta violencia está perfectamente justificada porque es el derecho a la resistencia que la iglesia ha reconocido siempre a los pueblos. No se trata de una guerra justa, la guerra justa tal vez ahora no puede existir en el mundo. Ninguna guerra es justa. Pero la lucha de liberación o la defensa de un pueblo no solamente puede ser justa, sino que es justa. No puede dejar de ser justa. Una liberación no puede dejar de ser justa, no puede haber una liberación injusta"[79].

3) Sobre el cristianismo-marxismo: "Sin embargo, yo creo que el cristianismo ha cambiado al hombre, pero ha cambiado nada más que al individuo, y ahora, lo que hace falta, es un cambio de las estructuras. Se necesita el cambio de la sociedad. Yo creo que el cristianismo ha hecho una gran labor cambiando el individuo. El marxismo es un fruto del evangelio. Sin el cristianismo el marxismo no hubiera sido posible, y los profetas del antiguo testamento son los predecesores de Marx. Y me parece que con el cambio del sistema de producción se podrá lograr vivir el evangelio, se podrá crear 'el hombre nuevo', o sea, a escala social, no sólo individualmente y en contra de la sociedad. Ahora se trata de cambiar la sociedad, de cosechar el último fruto del evangelio"[80]; "Si Marx hubiera leído los escritos de los cristianos, y si León XIII

---

fuente.

[77] Op. cit. pág. 60-61

[78] Op. cit. pág. 64

[79] Op. cit. pág. 29

[80] Op. cit. pág. 33

hubiera leído a Marx, no existiría hoy este conflicto entre marxismo y cristianismo. Pero ni a Marx le interesaba la iglesia, ni a León XIII le interesaba Marx. A pesar de ser él tan culto, escribió su encíclica sin haber leído El capital que por aquel entonces ya tenía 50 años de publicado"[81].

"El comunismo según Marx, la sociedad en la que ya no habrá egoismo ni injusticia de ninguna clase, es lo mismo que los cristianos entendemos por reino de Dios en la tierra. Y el comunismo como lo entendió Marx ('dé cada uno según su capacidad, a cada uno según sus necesidades') es el sistema social de los primeros cristianos. (...) Por comunismo entienden stalinismo. Que es como entender por evangelio, la inquisición. Acabo de estar en Alemania, y cuando en mis intervenciones públicas yo hablaba de marxismo siempre había alguien que atacaba el marxismo citando el caso de la Unión Soviética. Yo tenía que recordarles que Marx no era ruso sino alemán. Lo que quería decir que el marxismo era universal, pues había un marxismo muy ruso, y otro muy chino, y otro cubano que era muy latinoamericano, y también iba a haber un marxismo alemán. (...) En América latina se está uniendo cristianos y marxistas para hacer la revolución, y esto es una cosa nueva en el mundo. Yo creo que éste será el gran aporte de América latina a la revolución mundial. Se trata de un cristianismo distinto del que era antes, un cristianismo que no es antirrevolucionario; y un marxismo distinto que no es anticristiano. Después de esta experiencia latinoamericana, ni cristianismo ni marxismo van a volver a ser lo mismo que antes"[82]; "Marxismo y cristianismo no nos incompatibles; lo cual no quiere decir que los confundamos, porque no son lo mismo. Pero en América latina ya no tiene sentido hablar de cristianos y marxistas: porque ya hay tantos cristianos que son marxistas. Teilhard de Chardin había profetizado que cristianos y marxistas se encontrarían en la cima; eso ya ha sucedido en América latina. Creo que América latina producirá unos tipos nuevos de marxismo, muy peculiares y muy interesantes. El marxismo fue anticristiano, pero es porque el cristianismo era antirrevolucionario. (...)Marx y la religión son incompatibles. Pero no Marx y la Biblia. El mensaje de la Biblia es completamente marxista, aun en lo que se refiere a la religión"[83].

[81] Op.cit. pág. 49

[82] Op. cit. pág. 58-59

[83] Op. cit. pág. 62-63

4) Sobre la ciencia: "El cristianismo no es una religión sino una fe. Y el marxismo es una ciencia y una práctica de esa ciencia. Y no tiene que haber contradicción entre la ciencia y la fe - eso se ha sostenido tradicionalmente en el cristianismo"[84].

5) Sobre la Iglesia y los mandamientos: "La iglesia tiene una misión muy importante en estos momentos en América Latina. Y yo creo que a ella le toca, sobre todo, predicar el comunismo"[85]; "Los que están con el poder y el dinero no pertenecen a la iglesia de Cristo. En realidad están fuera. En cambio Cristo dijo: 'tengo otras ovejas que no están en este aprisco'. Esas otras ovejas son los que luchan por la justicia sin ser cristianos. Son la otra iglesia de Cristo"[86]; "Porque no sabemos cuál es la iglesia. Yo creo que la verdadera iglesia de Cristo incluye a muchos que no se consideran dentro de la iglesia, incluso a los que se entienden como ateos. Y hay muchos que no pertenecen a la iglesia aunque pueden estar en la curia romana. A nosotros, los cristianos, nos toca enmendar eso, nos toca luchar contra una iglesia que cojea detrás del desarrollo del mundo. Nos toca poner el dedo en la llaga. Los santos en la historia de la iglesia siempre han protestado contra la prostitución de la iglesia"[87] ; "Desde Constantino la iglesia se prostituyó acostándose con el poder, como lo expresó también alguien en Chile"[88]; "Los diez mandamientos de la Biblia son absolutamente sociales. El pecado es siempre la injusticia. (...) Además, los mandamientos ya no rigen para nosotros. Desde que vino Cristo hay sólo un mandamiento que es el del amor. Los diez mandamientos antes han tenido una función, y su función ha sido exclusivamente social"[89].

6) Sobre la poesía, la vocación, la profecía y la contemplación: "Bueno, creo que cada uno tiene una misión. La mía es la de poeta y la profeta, y no la de líder político (recordemos que fue ministro de cultura) y tampoco la de profesor. Y creo que cada uno debe luchar por la liberación

[84] Op. cit. pág. 64

[85] Op. cit. pág. 56

[86] Op. cit. pág. 67

[87] Op. cit. pág. 48

[88] Op. cit. pág. 49

[89] Op. cit. págs.46-47

dentro de su vocación. Yo creo que también el contemplativo tiene una misión política. Creo que el contemplativo, el monje y aun el ermitaño es en realidad un revolucionario. También él está promoviendo el cambio social"[90]; "Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión: para denunciar las injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca"[91]; "Vine a esta isla buscando la soledad, el silencio, la meditación y, en último término, buscando a Dios. Dios me llevó a los demás hombres. La contemplación me llevó a la revolución. He dicho otras veces que no fue la lectura de Marx la que me llevó al marxismo sino la lectura del evangelio. No debe hacerse diferencia entre lo espiritual y lo temporal. O entre evangelio y política. Por lo tanto tampoco entre contemplación y revolución. Los verdaderos contemplativos de todas las épocas nunca han sido indiferentes a los problemas de su tiempo. Y la contemplación es importante para la revolución. Porque existe también el otro aspecto: la revolución interior. O como dijo Leonel Rugama, el joven poeta nicaragüense que murió a los 20 años en la guerrilla urbana: 'la revolución interior y la otra son la misma'. Yo considero que mi misión es predicar desde aquí el marxismo, pero un marxismo con san Juan de la Cruz."[92]

7) Sobre la resurrección: "Yo creo que es importante que también haya personas que recuerden a la humanidad que la revolución se prolonga también después de la muerte. Y que la humanidad está destinada también a una boda con Dios, después de que la humanidad haya llegado realmente a su mayoría de edad, que se haya formado ya como un solo cuerpo. Actualmente, la humanidad es como una niña de 13 años que no siente la necesidad del matrimonio, que cree que puede vivir sola, sin necesidad de compañía. Pero cuando la humanidad llegue a su mayoría de edad, cuando el organismo social llegue a su madurez, entonces se va a sentir sola, y va sentir la necesidad de compañía. Y entonces aparece el esposo. Todavía no estamos en la edad como para sentir la necesidad de un esposo. Los contemplativos son como hormonas en este organismo, le están madurando están recordándole al organismo que

[90] Op. cit. pág. 21

[91] Op. cit. pág. 56. Importantes palabras para comprender toda la poesía de Cardenal

[92] Importante reseñar la inclusión del místico castellano al que se siente afín por sus propias experiencias místicas, como veremos en su momento, y que tanto influjo tendrá en su obra, especialmente en la que poetiza dichas experiencias.

va a tener después una unión, un matrimonio. Ahora lo más importante es que la humanidad se forme, que se desarrolle, que llegue a constituir un solo cuerpo. Estamos construyendo la humanidad. Pero la revolución no va a acabar allí. La revolución es para que la humanidad se madure y realice después una boda con Dios"[93].

8) Sobre la religión: "Para mí la religión como religión ya está superada. Las formas religiosas en realidad pertenecen a sociedades primitivas. El cristianismo de suyo no es una religión sino la práctica del amor, la realización de la fraternidad humana. Esta es la verdadera religión del cristiano. Los ritos, la liturgia, las formas religiosas pueden servir para eso, y en ese sentido pueden ser buenas, pero si no sirven para eso, entonces no nos interesan. La religión en América latina todavía puede servir. La religión popular, las procesiones y las devociones del pueblo pueden servir para la liberación. Pero llegará el momento en que el pueblo supere esta etapa religiosa"[94]

* * * * *

Nos hemos dedicado a reproducir, selectiva y temáticamente, las palabras de Cardenal, sólo matizada por breves acotaciones, por un motivo bien sencillo. Éstas mismas ideas son las que nutren el contenido poético de sus poemarios. Algunas ya han sido expresadas poéticamente antes de 1972 -recordemos, fecha de esta conversación-, y otras lo serán (como la de las bodas, p. ej.) posteriormente, con veinte años de distancia. Pero el núcleo ideológico no varía.

Al igual que la forma poética -que veremos- se forja a partir de los poemas "Raleigh" y "Con walker en Nicaragua" -donde la influencia de Pound cuajó definitivamente-, el contenido poético de Cardenal cuajó en lo sustancial -con la influencia de Merton y Chardin que a continuación estudiaremos-, muchos años antes de verterse como un todo orgánico en su obra cima Cántico cósmico, la cual ha sido fruto de un redondeamiento de su pensamiento y un

[93] Op. cit. págs. 21-22. Esta idea, clave para comprender el Cántico cósmico, se volverá a repetir, tal cual, en la pp. 65, diciéndonos de quién proviene, de un religioso que le fue a ver: "Este religioso pertenecía al MIR y andaba armado. Me dijo que estaba casi en la clandestinidad. Eso me sorprendió mucho. Era en 1971."

[94] Op. cit. pág. 41

enriquecimiento erudito -propio de toda la obra poética de Cardenal, e integrante de su estilo- que se ha ido amalgamando para formar un todo unitario y sintético.

Podemos pasar entonces a ver el plasmarse poético de todo este contenido teórico, tan abundantemente explicitado, en la obra poética de los poetas integrantes de esta vía, empezando, como no podía ser de otra manera, por Ernesto Cardenal, su máximo representante.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I.2.B. ERNESTO CARDENAL Y SU OBRA POÉTICA

La figura de Ernesto Cardenal destaca como una de las voces claves de la última poesía[95] hispanoamericana. Así lo reconoce la crítica[96]. De hecho su obra, aún inconclusa, ha sido ampliamente estudiada.

Nosotros analizaremos su producción desde un enfoque peculiar, el que nos da ver su creación bajo la luz de su penúltimo poemario: Canto cósmico[97]. Constituye esta obra, pese a posteriores apariciones, una coronación piramidal de toda su producción poética, desde la que se puede observar e interpretar. Supone este extenso libro toda una nueva interpretación del mundo y del universo que se sustenta precisamente en una visión perteneciente a los presupuestos de la Teología de la liberación.

Son unos ojos imbuidos de esta doctrina de liberación[98] los que narran e interpretan poéticamente el cosmos, el mundo, la naturaleza, los acontecimientos cotidianos, la revolución. Por eso hemos dicho que este poemario es el máximo exponente del camino de la poesía de la Teología de la liberación, quizá el único intento global de dar una explicación poética del mundo de tamaña envergadura. Es en definitiva una diferente interpretación del universo, basado en unos presupuestos que dejaremos patentemente a la luz. De ahí su originalidad y su importancia. Pero es que a esto -ya de por sí significativo- se le añade una innegable calidad poética que también será puesta de manifiesto (al igual que las caídas de tensión y los fallos) en el análisis de este poemario.

---

[95] Dejando aparte su importancia como antolólogo, crítico, o su labor como político

[96] En todas las historias de la literatura mencionadas en el cap. I, aparece la figura de Enesto Cardenal como una de las voces más importantes, configuradora de lo que se ha llamado el 'exteriorismo'

[97] 1989, Ed. Nueva Nicaragua. Nicaragua; Ed. Trotta. Madrid, 1992. Es por esta última por la que citaré.

[98] No sólo con los presupuestos que hemos estudiado al principio de este capítulo, sino con aportaciones nuevas y originales de Cardenal y que nosotros explicitaremos, al igual que señalaremos las fuentes, si es el caso.

Por eso nuestra mirada estará siempre enfocada bajo la luz que nos da analizar este poemario del escritor nicaragüense; dividiendo el estudio en tres partes. Una primera que pasará revista a su producción -la poético religiosa- hasta Canto cósmico, otra que se centrará en este libro, y una última que analizará Telescopio en la noche oscura, poemario prolongación natural de las últimas cantigas del Canto cósmico, y que nos llevarán a preguntarnos si estamos ante un caso de poesía mística[99].

Pero antes de entrar en materia debemos hacer una pequeña advertencia. La producción de Ernesto Cardenal es tan copiosa[100] que nos es imposible hacer un análisis detallado de su obra y de lo que de él se ha escrito, por eso intentaremos ser muy sintéticos -pese a que pueda parecer lo contrario-.

Biografía y bibliografía

Como con Langlois y Bernárdez, vida y obra poética se nutren recíprocamente. Su vida, que representa mucho de lo acontecido en Nicaragua, se halla vertida en numerosas ocasiones en su obra poética, ya que los acontecimientos políticos y sociales en los que se ve inmerso el poeta son fuente, gracias a su peculiar estilo, del manar poético, junto con un incansable afán de lectura de materiales históricos, científicos y literarios. Reseñaremos muy sintéticamente aquellos hechos vitales que más le hayan marcado. Jalones de una vida unida por la concepción de su vida como servicio, como ministerio: ministerio sacerdotal, ministerio político y ministerio poético.

-1925, nace en Granada, Nicaragua.

-1947, viaje a USA, para estudiar en la Columbia University. Conoce allí la poesía de Ezra Pound.

-1954, participa en una rebelión frustrada contra Somoza

[99] La posible condición de primer poeta místico hispanoamericano ha sido señalada por Luce López-Baralt, en un estudio reciente (y que el propio E. Cardenal me facilitó, con lo que muestra su conformidad con lo escrito en esas páginas), que ha dado lugar al prólogo de Telescopio en la noche oscura, ed. Trotta, Madrid 1993, págs. 9-25. Hablaremos de él en su momento.

[100] Su fecundidad poética le ha traído abundantes críticas, junto con la comparación a otros poetas fecundos en cantidad y calidad como el chileno Pablo Neruda

-1957, conversión religiosa gracias a una experiencia mística. Ingresa en el monasterio de Nuestra Señora de Gethsemaní, Kentucky, bajo la dirección de Thomas Merton. Toma el nombre de M. Lawrence Cardenal, y conoce los escritos de T. de Chardin.

-1959, por razones de salud deja la Trapa e ingresa en el Monasterio benedictino de Sta. M de la Resurrección en Cuernavaca, México.

-1961, ingresa en el seminario de Cristo Sacerdote, en la Ceja, Antioquia, Colombia, ordenándose sacerdote en la Capilla del colegio de la Asunción, en Managua en 1965.

-1966, funda en Mancarrone, archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua, la comunidad de Nuestra Señora de Solentiname101.

-1970, viaja a Cuba, donde se confirma su "segunda conversión", al marxismo. Viaja también por Chile, Perú y otros piases.

-1977, tiene que exiliarse tras la toma militar de Solentiname por la Guardia Nacional de Somoza. Se dedica a ser portavoz del FSLN por el mundo.

-1979, derrocamiento de la dictadura de Somoza, y expulsión de éste del país. Tras la primera Junta de Gobierno, Cardenal entra a formar parte del nuevo gobierno del FSLN hasta 1990, como Ministro de Cultura. Pertenecerá también al movimiento "cristianos por el socialismo", vinculado a la Teología de la liberación.

En una entrevista concedida al País ese mismo año (6-6-79, pág. 27) señala que "la teología de la liberación no fue condenada ni por el Papa ni, menos, por los obispos de Puebla (CELAM). El Papa señaló únicamente que había que condenar las corrientes, cómo fue que dijo?, *erróneas* que podía haber en la teología de la liberación (...) pero el Papa no condenó la Teología de la liberación, sino los errores que pudiera haber dentro de esa teología por parte de algunas corrientes. Tampoco especificó más". Además, añade, refiriéndose a la condena del Papa de la violencia, "no puede haberse querido referir a la violencia justa, que ha sido reconocida por la tradición de veinte siglos de la Iglesia, es decir, el principio de la guerra justa y el de la legítima defensa de los individuos y de los pueblos".

---

101 Ejemplo de su labor –qué hacían- es el libro Un viaje por Solentiname (Sin Fronteras Ed. Santiago de Chile, Octubre 1987) de Jaime Quezada, poeta chileno que estuvo allí desde junio de 1971 hasta febrero de 1972. Se observa por ej. la lectura de libros como Marx y la Biblia, de Porfirio Miranda (págs. 33-34), la función de la misa y la interpretación de las escrituras (pás. 36-37), el influjo de Pound (pág. 45) y Merton (pág. 48), y otras consideraciones interesantes, como la simpatía de Gabriela Mistal por Sandino (pág. 75).

- En mayo de 1980 los obispos nicaragüenses declararon concluida la situación de 'emergencia' que permitía a los sacerdotes desempeñar cargos en el gobierno de reconstrucción de Nicaragua. Los obispos les pedían cesar o recurrir a la Santa Sede, pero ésta dejó a los obispos el solucionar el caso y el 1 de junio de 1981 los obispos dieron su ultimátum público a los sacerdotes: o dejaban cuanto antes sus cargos públicos o eran declarados en rebeldía y sancionados. P. Miguel D'Escoto, P. Ernesto Cardenal. P. Edgar Parrales y P. Fernando Cardenal, respondieron con un escrito en que se puede leer, aparte de una profesión de fe en la Iglesia, en su sacerdocio y en la revolución popular nicaragüense, lo siguiente:

"Esta es nuestra fe y nuestra esperanza,
y de acuerdo con nuestras creencias hemos querido
servir a nuestros compatriotas,
en los puestos que se nos han señalado
y lo continuaremos haciendo en cualquier lugar
donde nuestra presencia
y servicio sea necesario,
porque nuestros cargos nos han dado
el poder de servir, no el poder de dominar,
el poder de desprendernos de nuestras
comodidades,
no el poder de enriquecernos,
el poder de parecernos a Cristo
en el servicio a nuestros hermanos,
el poder de cumplir con nuestro sacerdocio,
no de apartarnos de nuestra vocación,
el poder de estar disponibles para
escuchar y obedecer la voz de Dios.
Para mantenernos firmes en nuestra fe, esperanza y
amor, así como en nuestros propósitos de servir,
contamos con la buena voluntad, la comprensión,
los consejos, la oración de nuestros hermanos
Obispos, sacerdotes y laicos.

Finalmente, declaramos nuestro inquebrantable compromiso con la Revolución Popular Sandinista, en fidelidad a nuestro pueblo, que es lo mismo que decir: en fidelidad a la voluntad de Dios"

-Con el lastre de las tensiones producidas por el "plan de excepción temporal"[102], el 4 de marzo de 1983 el Papa visita Nicaragua. En esa visita todo el mundo fue testigo de la admonición papal, "cuando estuvo frente a él, Juan Pablo II se negó a darle la mano y le hizo un gesto de admonición. "Tiene usted que arreglar su situación con la Iglesia". Ernesto Cardenal se arrodilló e intentó sonreír"[103]

-En 1984 se produce la expulsión de 10 religiosos católicos, "Cardenal Justificó la expulsión de los 10 religiosos católicos al decir que todos los extranjeros tienen prohibido en Nicaragua, como en cualquier otro país, inmiscuirse en la política interna, motivo por el cual el Gobierno sandinista les retiró sus permisos de residencia. Añadió que el papa Juan Pablo II es el sucesor de San Pedro y representante de Cristo en la Tierra, pero que eso no le exime de adoptar posturas políticas, como cualquier otra persona, y estar, por tanto, 'sujeto a errores'"[104]

-E. Cardenal seguirá en el gobierno, y se produce la reacción vaticana. "La Sagrada Congregación del Clero ha prohibido a Ernesto Cardenal continuar ejerciendo el ministerio sacerdotal (...) Cardenal manifestó que aceptaba la orden vaticana que le prohibe realizar actividades religiosas, aunque aseguró que continuará siendo sacerdote y observará el celibato"105, "declaró que la sanción está motivada por haberse negado a renunciar al cargo de ministro, que desempeña desde

---

[102] "E. Cardenal, al igual que otros sacerdotes con cargos en el Gobierno revolucionario, se halla sujeto a un "plan de excepción temporal" para poder continuar en su cargo actual. Por él reconocen que mientras estén en el ejercicio de dicho cargo públicoy al servicio de funciones partidistas, se abstendrán de todo ejercicio del ministerio sacerdotal, ya sea pública o privadamente, dentro y fuera de la nación. Firmado en julio de 1981, este "plan" constituye el máximo que la jerarquía de la Iglesia Católica en Nicaragua y el nuncio del Vaticano pudieron obtener tras intentar "por todos los medios" la renuncia de ellos" (Eguin, 16-10-83, pág. 13)

[103] ABC, (6-3-83), pág. 9

[104] El País, 13-8-84, pág. 4

[105] El País, 6-2-85, pág. 3

1979. 'No renunciaré al cargo de ministro porque eso sería traición al pueblo', dijo"[106].

"El hecho de que, en el nuevo Gobierno -después de las elecciones del 4 de noviembre de 1984- continuaran presentes los sacerdotes Miguel D'Escoto y E. Cardenal provocó la reacción vaticana durante tanto tiempo anunciada de suspenderles de sus funciones ministeriales, a pesar de que esta prohibición fue rechazada por los encausados. En abril el Papa Juan Pablo II nombró nuevo cardenal al arzobispo de Managua, monseñor Miguel Obando y Bravo. (...). Un año más tarde, a principios de enero de 1986, el Gobierno se enfrentó nuevamente con la jerarquía católica, con motivo de la expulsión de dos obispos, Pablo Antonio Vega Montilla y Bismarck Carballo, acusados los dos de colaborar activamente con la 'contra'. Así quedaba confirmada una ruptura entre la llamada Iglesia popular nicaragüense, favorable al movimiento sandinista, y la jerarquía católica del país, favorable a los intereses vaticanos y estadounidenses"[107]. Recordemos que la Instrucción para la Doctrina de la Fe, está fechada el día 6 de agosto de 1984.

-En 1988 abandona el Ministerio de Cultura, pasando a desempeñar el cargo de presidente del Consejo Nacional de Cultura.

-En 1990, gana las elecciones en Nicaragua Violeta Barrios Chamorro, del UNO (Unión Nacional Opositora), ex miembro de la primera Junta Revolucionaria Sandinista. El FSLN pasa a la oposición.

-El 24 de octubre de 1994 Ernesto Cardenal abandona el FSLN "por caudillismo y corrupción"[108], renunciando a una militancia que venía de los años 70.

En cuanto a su producción poética difícil resulta al crítico fijarla, debido a la multitud de ediciones de sus libros en países distintos, a las antologías que normalmente anticipan poemas nuevos que luego formarán parte de libros (o bien recogen otros sueltos que no formaban parte de

---

[106] Ya, 5-2-85, pág. 11

[107] Voz 'Nicaragua', Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Espasa Calpe

[108] El País, lunes 31 de octubre de 1994. También El Mundo (26-10-94) recoge la noticia. En una entrevista en Diario 16 (13-11-94) señala que "He renunciado al Frente Sandinista haciendo público un documento en el que expliqué las razones por las que hacía esta renuncia. Principalmente, por las últimas elecciones internas, donde verifiqué que fueron manipuladas, dirigidas y falseadas, impuestas por el grupo de Daniel Ortega", y en las que confiesa que no ve ningún futuro al FSLN

ninguno), a la inclusión de poemas antiguos o poemarios enteros en libros más recientes (como p. ej. pasa en Cántico cósmico que incluye casi íntegramente Vuelos de victoria, o Los ovnis de oro, que a su vez incluye totalmente Quetzatcóatl), y a poemas aparecidos en revistas que se encuentran sin recoger.

Contamos, no obstante, con los intentos realizados por los autores de las numerosas tesis que sobre el poeta nicaragüense se han realizado y se vienen realizando[109]. Precisamente, la de la tesis de Eduardo Urdanivia Bertarelli, La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución[110], que juzgamos como una de las mejores, es la que seguiremos para fijar las obras de Cardenal hasta 1984. No nos interesa aquí señalar las primeras ediciones, sino simplemente reseñar, con un mínimo de orden cronológico. Urdanivia, que estudia tanto los años de las ediciones como las fechas de elaboración de los poemarios, propone en su bibliografía el orden que seguiremos hasta ese año. Nosotros, por nuestra parte señalaremos las ediciones que hemos utilizado.

No obstante, existe en la revista Nuevo Amanecer Cultural[111] una Bibliografía, completada hasta el año 1980, de M Auxiliadora Moreno Velásquez, que recoge todos los títulos de Cardenal, incluidas las traducciones a otras lenguas[112].

Así pues, la obra poética de Ernesto Cardenal comprendería los siguientes títulos, siguiendo un orden cronológico y excluyendo las antologías:

-La hora O y otros poemas (HO), Barcelona: El Bardo, 1971.
-Epigramas (E), México: Universidad Autónoma de México, 1961

[109] el presente estudio no es una tesis monográfica, por ello hemos eludido dicha tarea. Para ampliar el tema se puede ver pág. 236-7 del artículo de José Carlos Rovira en La poesía nueva en el mundo hispánico, op. cit. cap. I. (p. ej. el trabajo bibliográfico de Janet L. Simith de 1979)

[110] Latinoamericana editores, Lima, 1984

[111] año V, n 241, domingo 20 de enero de 1985

[112] Es significativo ver, por ej. las traducciones al alemán y al inglés principalmente, de toda su producción

-Gethsemany, ky (GKY), México, Ediciones Ecuador, 1960.
-Salmos (S), Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1969.
-Oración por Marilyn Monroe y otros poemas (OMM), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.
-El estrecho dudoso (ED), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
-Homenaje a los indios americanos (HIA), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
-Canto Nacional (CN), Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.
-Oráculo sobre Managua (OSM), Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.
-Tocar el cielo (TC),Salamanca, Lóguez Ediciones, 1981.
-(Nostalgia del futuro (NF), Managua, Ed. Nueva Nicaragua, 1984).
-Vuelos de victoria (VV), Ed. Universitaria, 1985.
-Quetzalcóatl (Q), Madrid, Ed. Visor, 1988.
-Los ovnis de oro (poemas indios) (OO), México, S.XXI, 1988. (Madrid, Ed. Visor, 1992)
-Cántico cósmico (CC), Managua, Ed. Nueva Nicaragua, 1989. (Madrid, Ed. Trotta, 1992)
-Telescopio en la noche oscura (TENO), Ed. Trotta, Madrid, 1993

En cuanto a las antologías, si bien no vamos a hacer un análisis crítico de ellas, señalaremos las que hemos utilizado, Nueva antología poética de Ernesto Cardenal[113], Poesía de uso (antología 1949-78)[114], con un interesante prólogo de Joaquín Merta Sosa y Antología, [115], con una sustanciosa introducción de Mario Benedetti. Otras, más antiguas y que se pueden reseñar son la de Pablo Antonio Cuadra (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971), y la de ese mismo año de la editorial Llibes de Sinera, Barcelona, titulada Poemas.

Nosotros pasaremos revisión a esta ingente cantidad de poemarios, deteniéndonos especialmente en aquellos títulos que nos vayan acercando a la visión que destilará posteriormente CC, o sea, nos centraremos en aquellos en que se vea un mayor componente religioso de la vía de la liberación, aunque mostraremos -mejor dicho, nos mostrarán ellos-

[113] México, S. XXI editores, 1978

[114] Buenos Aires, El cid, 1979

[115] San José de Costa Rica, EDUCA, 1972

también todos los demás aspectos que se interrelacionen con esta cosmovisión de la Teología de la liberación.

Por fin, en cuanto a la bibliografía sobre Cardenal, si ya señalamos la complejidad a la hora de fijar sus textos poéticos, no menor es ésta a la hora de sistematizar la cada vez más numerosa bibliografía sobre la obra del sacerdote-poeta nicaragüense. Trabajo éste que no se ha realizado, y que sería conveniente abordar, ya que se pueden descubrir hitos claves en los estudios sobre Cardenal.

Dejando a un lado los estudios de Antidio Cabal [116], de Pablo Antonio Cuadra (prólogo a la Antología de Carlos Lohlé) o Benedetti (prólogo de la antología de EDUCA), que tienen como nota común el encabezar antologías, es quizá la citada tesis de Euardo Urdanivia Bertarelli, la obra más sintética y que más nos interesa (de hecho la utilizaremos para el análisis de la evolución poética de Cardenal). Más antiguo, pero no por ello menos interesante, es el libro Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana [117], que recoge una serie de estudios sobre Cardenal, de los cuales destacaremos especialmente tres:

-"Espíritu y materia, los `Salmos' de E. Cardenal" de José Promis Ojeda
-"Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo" de Alfredo Veiravé, que es clave para desentrañar el estilo poético del poeta nicaragüense, a través de esa definición -ya antes reconocida por el propio poeta- de exteriorismo.
-"Comunismo o Reino de Dios, una aproximación a la experiencia religiosa de E. Cardenal", de Fernando Jorge Flores.

Cabe señalar también el empleo del abundante material que nos proporciona la revista "El nuevo amanecer cultural"[118], que dedica numerosos artículos a Ernesto Cardenal, y en la que

[116] recogidos, sobre todo, en los prólogos a las ediciones de Poemas reunidos y Canto nacional (Ed. Bárbara, Caracas)

[117] Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975

[118] Aparece como escisión de "La prensa", el 8 de junio de 1980, y se vincula con el sandinismo. Es responsable Luis Rocha, junto con José Coronel Urtecho, Lizandro Álvarez, Julio-Valle Castillo y Fernando Silva. Tiene una concepción militante de la poesía, y muchos

aparecen numerosas poesías, algunas de las cuales son anticipo de sus obras posteriores, como CC.

Lo más reciente que hemos manejado ha sido el citado artículo de Luce López-Baralt, que el propio Cardenal me envió y que posteriormente se convertiría en el prólogo de TENO[119]. En él se recogen referencias a las últimas tesis publicadas sobre el poeta nicaragüense. También hay que señalar que el 25 y 26 de enero de 1985 se celebró el Primer Simposio sobre Literatura Nicaragüense, cuyo tema fue precisamente la Obra de Ernesto Cardenal[120].

Ernesto Cardenal dentro del contexto de la literatura religiosa nicaragüense

Dentro del panorama de la poesía contemporánea nicaragüense que nos ofrece Jose Carlos Rovira[121], Cardenal se sitúa dentro de la generación del 40[122], junto con Martínez Rivas y Mejía Sánchez. De ellos sólo Cardenal puede considerarse como poeta religioso. Anteriormente nos encontramos con Azarías Pallais, y principalmente con Pablo Antonio Cuadra. Posteriormente, y en cuanto a lo religioso se refiere -y dejando aparte los poetas de la liberación, que estudiaremos en su momento- nos encontramos con Ernesto Gutiérrez, de la década del 50.

---

números monográficos (Mertón; Mejía Sánchez; Carlos Martínez Rivas; Cardenal; o a poetas de Cuba, etc)

[119] En el que se anunciaba un libro titulado El canto místico de Ernesto Cardenal

[120] No hemos consultado nada de este material, puesto que nos centramos principalmente en las obras publicadas por Cardenal después de esa fecha, y hasta entonces juzgamos que la obra de Urdanivia es lo sufientemente apropiada para los intereses que perseguimos.

[121] "Nicaragua: la destrucción de 'La sagrada selva'", en La poesía nueva en el mundo hispánico, op. cit. cap. I, págs. 217-237

[122] Pese a que recoge unas palabras de Cardenal en que dice "somos contemporáneos, casi exactamente de la misma edad, pero la poesía de cada uno de nosotros es diferente. Nadie puede decir que sea una poesía generacional. Únicamente que aparecimos juntos, y fuimos amigos, y estuvimos muy cercanos los tres, pero con poesía distinta"

El padre Azarías H. Pallais (1886-1954), entronca con el postdariismo y el modernismo hasta llegar a las vanguardias. De su principal poemario religioso, El libro de las Palabras evangelizadas (1927), ha dicho Pablo Antonio Cuadra que "se necesitaba que el tiempo cumpliera sus propios frutos para que comprendiéramos el espíritu de profecía que encendía su vida y su palabra, y el vasto alcance revolucionario que realmente tenía ese mismo nombre de 'precursor' que nosotros institintivamente le dimos en nuestros años de 'vanguardia' (...)Libro de 'palabras socialistas' -quizá las primeras que se pronunciaron en Nicaragua-"[123]. Lo cierto es que, este libro, que no consiederamos poesía, es claramente ortodoxo. A nuestro modo de ver, su mejor poemario es Bello tono menor (28)[124], en donde se desprende de su lastre decimonónico, excesiva mitología, y canta a animales como la ardilla o el ciervo.

Con Pablo Antonio Cuadra (1912-) instalamos ya lo contemporáneo en la poesía religiosa nicaragüense. Su poesía religiosa es ante todo una posía ortodoxa e intimista, piadosa y popular. Canto temporal (43)[125] será su primer poemario religioso, "es la biografía sangrante", "el producto del impacto de la segunda guerra mundial"[126]. Supone este choque el descubrimiento de la ajena y propia caducidad ["y todo es poco o nada para la ceniza que transportamos" (II)] y el reencuentro con Cristo, un Cristo sangrante [el p. VIII es un poema a la llaga del costado de Cristo: "y asómate a ese pecho colgado de las cuatro líneas del espacio,/ asómate en el ojo de la llave como en el agujero de la estrella,/ al ojo de la puerta, al cerrojo de la hermosura y del reposo/ Por un hombre se pasa, entre la llaga, al mundo!/ El camino es un hilo de púrpura y agua/ La puerta, en el costado, al corazón nos lleva"][127] que se encarnó para salvar al hombre (p. IX).

Es pues un Dios que responde a una necesidad vital, imperativa, " Un Dios entre las

[123] Prólogo de la 2 edición

[124] En Antología, Ministerio de Educación, El Salvador, 1963

[125] Cito por Pablo Antonio Cuadra. Obra poética completa, Asociación Libro Libre, San José Costa Rica, 1984

[126] Gloria Guardia de Alfaro, Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, Madrid, Gredos, 1971, pág. 256

[127] Observemos la similitud de interpretación de este poema con los del chileno Ibáñez Langlois

venas, un inmenso alimento/ que sature y transcienda la densidad de mi ser,/ que me entregue el amor y sus vivos enlaces,/ un Dios entre la frente y entre los cielos, dadme!/ Ernesto: nuestra senda/ es una sed andante y una luz de aventura/ que al resgo de una estrella conquista su Verdad".

En Libro de Horas (1946-54), quizá el libro más difundido, mezcla la forma y el contenido de los libros de horas medievales con los códices indios precolombinos, uniendo la naturaleza y el tiempo a los misterios cristianos (por ejemplo en "nocturno sobe el tálamo" o en "Exorcismo de las sombras"), y dejando problemática personal aparte (sólo se acusa en "salmo de la noche oscura"), no tiene ninguna intencionalidad, a diferencia de lo que hará Cardenal posteriormente. A nuestro modo de ver, el elemento piadoso es el que logra los mejores poemas, como los tres que constituyen el "Himno de Horas a los ojos de Nuestra Señora" (de cadencia salmódica, llenos de repeticiones formales, y que también anteceden, con otro tono bien distinto, a los Salmos de Cardenal. Los ojos de la Virgen son azules en la anunciación, verdes en la navidad y negros en la pasión) o "Cristo en la tarde" ("Era cuando la vejez de la amapola:/ Oh venid! He vaciado de sangre mi corazón/ para dar lugar a que los hombres reclinen su pesadumbre!").

Como señala en "Ars Poética", de Canciones de Pájaro y Señora (58), sus versos quieren ser populares. En este poemario su fuente de inspiración fueron un tipo de canciones amatorias típicas de Nicaragua en que el amor se canta "pajareramente". Así lo religioso popular-piadoso se acentúa, como en "Iglesita de Chontales", "Exvoto a la Guadalupana". En poemas posteriores, como "La Ronda del año (poemas para un calendario)", doce poemas, uno para cada mes del año, termina con uno dedicado a la Virgen, el de diciembre (1986) "Nuestra Señora del reboso azul" con lo que nos muestra P.A. Cuadra su gran devoción mariana. Es el poeta mariano nicaragüense por antonomasia[128].

[128] Parece que, más recientemente, José Cuadra Vega, con Canto a la Virgen Pájara María y otros poemas (Ed. Assel, Managua, 1975), ha retomado el canto mariano, en doce cánticos dedicados a la Virgen María, quien se convierte en pájara con diversas acepciones como náuta, marinera, Atenea justiciera y tambien obrera, cuya opción es la de los pobres, "Llena la punta de tus alas de gracia y grasa, Pájara obrera;/ Sal de los antros de Mammon y entra ahora a las iluminadas/ a las desinfectadas, a las aerosoladas, nada de aire, nada de sol/ oficinas burguesas, ciudadanas y muy urbanas". Interesante poemario en que se ve a una Virgen Pájara –herencia de P.A. Cuadra-, con rasgos propios de la Teología de la liberación (Cfr. "Nuevo Amanecer

Y he dejado para el final el comentario a un poema de Poemas con un crepúsculo a cuestas (posterior a Canciones de Pájaro y Señora) titulado “el mendigo”, porque es el único poema en que podemos ver un tono social-denunicatorio, que se pueda emparentar con Cardenal[129], aunque manifiesta dos polaridades distintas, ya que la denuncia de Cuadra es a la conciencia individual (nunca social) de las personas -el tú-, como tradicionalmente se ha predicado en la Iglesia: "Por eso, a veces, una moneda penetra como un clavo./ Transpasa la delicada palidez de su esperanza./ La fija al árbol, a la cruz, ya para siempre/ Tú has crucificado la mano de ese hombre/ Debajo de tu moneda cae una gota de sangre./ una gota de sangre!". No obstante, hemos de resaltar una concepción subyacente, de denuncia hacia la caridad "tradicionalmente entendida", de gran calado, y expresivamente lograda.

Así pues, dos poesías religiosas la de Cuadra y Cardenal con algún puente común, pero radicalmente distintas.

En cuanto a la poesía religiosa de Ernesto Gutiérrez (1929-), ésta no pasa de ser católico-confesional, sin mucha fuerza ni novedad. Parte, como Cuadra, de una reconversión producida por la muerte de su hijo Tito, ("Mi fracaso en la resignación/ es por no conocer a Cristo./ Nunca dediqué a Él mis obras/ menos aún mis sacrificios/ Sino que sólo pensé en ti/ en revivirte a ti, hijo mío/ Pero ahora Él, ha tocado de nuevo a mi puerta/ y le he abierto/ y he comenzado a practicar/ tambaleante, a tropezones/ Cómo es amar/ y sentirlo a Él en ti/ y en mí/en tu mamá arrasada en llantos/ en tus hermanitos/ que no se dieron cabal cuenta") desde la que funda su poesía religiosa, ahora como apóstol ("Tu apóstol soy/ porque Tú me señalaste/ y con voluntad/ guardar espero/ por siempre tu palabra"[130]). Su expresión no es demasiado vigorosa.

Hacia Canto Cósmico

Cultural", 27 enero 1985)

[129]Otro puente lo constituye la "Oración por Joaquín Pasos" de Poemas con un crepúsculo a cuestas, y el poema de Cardenal "Oración por Márilin Monroe"

[130]De 'per ipsum, et cum ipso et in ipso', de título revelador. Ambos poemas de Antología poética, EDUCA, 1976, pertenecientes al poemario Terrestre y celeste (69)

1. Un estilo prontamente forjado

Grosso modo, siguiendo a Dámaso Alonso, podríamos decir que un estilo poético se caracteriza por la peculiar manera que tiene un poeta de troquelar el fondo y la forma de su expresión. El estilo es un peculiar tono de voz que identifica un poeta, y que lo distingue del resto. No sólo por el contenido y los materiales que utiliza, sino por la peculiar forma de verterse este en un molde poético. Pues bien, el molde que utiliza E. Cardenal se fijó muy pronto en su producción artística, y es el que, con más o menos variantes, ha ido expresando los diversos contenidos que a lo largo de su vida han ido ocupando su mente y su devenir vital. Este estilo se forjó al pairo de una influencia decisiva en su vida: la poesía de Ezra Pound, que conoció el poeta tras marchar a Estados Unidos para completar sus estudios. Ocurrió este hecho en 1947. Poco a poco Cardenal se irá impregnando de las ideas poundianas y comenzará a ensayar su técnica.

Todo este proceso queda magistralmente explicado, con ejemplos en poesías concretas en el estudio de Urdanivia. Señala él que antes de 1947, la producción poética de Cardenal[131], manifestaba un influjo de Neruda, pero que a partir de HO, publicado diez años después, ya Cardenal había pasado por el estudio de la poesía norteamericana y además había experimentado una reconversión al cristianismo y se encontraba en la Trapa de Kentucky.

Recoge también las palabras de Pablo Antonio Cuadra en la Antología sobre Cardenal que publicó Carlos Lohlé en 1971: "La poesía de Ernesto no encontraría su propio camino hasta recibir el impacto de la poesía de E. U., sobre todo la de Ezra Pound", y palabras del mismo poeta nicaragüense: "otra de las enseñanzas de Pound ha sido el ideograma, o sea, el descubrimiento de que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir, a base de superposición de imágenes". Además de señalar las características propias que definen la apropiación de la técnica poundiana por parte de Cardenal (p. ej. recurrir a la historia, al texto ajeno, a la cita, para escribir poesía; utilización del pasado histórico para iluminar el presente), Urdanivia muestra cómo labora Cardenal en un poema de esa época de configuración estilística,

[131] Carmen y otros poemas (inédito), "Amor irremediable", "Egloga insondable", "Amor que pasa y no vuelve", Letras de México, IX,V,n 125

"Raleigh", y saca conclusiones: "Es justo decir que Cardenal manipula textos ajenos, pero, al mismo tiempo, estructura un nuevo texto que pertenece ya al poeta, gracias a esa forma de apropiarse de frases y palabras aisladas uniéndolas después con versos, a veces sólo con unas pocas palabras, que transforman el original en una poesía de extraño tono pero de innegable calidad"[132].

Es curioso señalar, al respecto, que ya Merta Sosa en el prólogo a Poesía de uso señalaba lo mismo: "Después de 1949 comienza la etapa definidamente `exteriorista' de su poesía. El trabajo con los materiales histórico-sociales, tanto colectivos como personales, comienza a convertirse en la fundamentación de su poética. `Raleigh' y `Con Walker en Nicaragua', escritos en 1949 y 1950 respectivamente, son ejemplo de ello". Udanivia dirá casi lo mismo: "En `Raleigh' y `Con Walker en Nicaragua' Cardenal ensayó una modalidad poundiana de escribir poesía: la técnica de la traducción de textos en prosa usados para escribir verso, traducción que no es siempre literal y que en muchos casos es más bien un resumen y en otros una paráfrasis del original"[133].

Como señala Urdanivia, la tarea que ejerce Cardenal con su poesía es una tarea divulgadora, y en esto es un fiel seguidor de Pound. Desde el inicio la poesía de Cardenal está orientada a amplias masas sociales. Busca la divulgación máxima de aquello que piensa o siente y para ello el estilo de Pound se adecúa perfectamente. Este afán didáctico acompañará medularmente casi toda la producción poética de Cardenal, y en especial la que incluimos nosotros bajo la tutela de la cosmovisión de la Teología de la liberación.

El señalar estos dos poemas como iniciadores de una nueva andadura es significativo, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también como muestra de lo que Urdanivia llamará "el enmascaramiento de la propia voz tras la de otros". Es, además, la evidencia de que Cardenal utiliza ingentes cantidades de material de todo tipo (que luego se ampliará amén de las traducciones de crónicas, textos antiguos, periódicos, carteleras, etc.) para elaborar sus poesías.

[132] Op. cit. pág. 37

[133] Op. cit. pág. 49

Como un ave con sus crías, Cardenal recopila alimento de diversas fuentes para elaborar un material propio, que se verterá en un molde claro para la fácil asimilación: "En esta modalidad de escritura Cardenal percibe en los textos originales el punto de vista del creador y lo asume como propio, haciendo suyos el tono de la prosa narrativa, el uso del lenguaje, y el estado mental del autor, enmascarando su propia voz tras la de otros. De ahí que sus poemas no falten a la verdad de los textos que los inspiraron. (...). Esta forma de escribir poesía estará ya siempre presente en Cardenal[134].

Por fin, tras señalar que ED y S están escritos con esta técnica poundiana, Urdanivia concluye con unas palabras muy certeras, y que no tienen desperdicio (los subrayados son nuestros): "El hallazgo de la poesía de Pound marcó, pues, definitivamente la poesía de Cardenal en cuanto a técnica se refiere, pero sólo en cuanto a técnica, pues las concepciones teóricas de Cardenal sobre la poesía y el poeta están supeditadas a sus creencias religiosas y políticas, muy distintas a las de Pound"[135]. Tenemos pues una de las dos caras de la indivisible moneda poética: la forma, el molde, que es de inspiración poundiana. El contenido, como bien señala Urdanivia es muy otro que el de Pound, y son las creencias religiosas y políticas. Esto es, su cosmovisión perteneciente al pensamiento de la Teología de la liberación.

Pero aún nos falta explicitar, antes de abandonar este apartado, el concepto de 'exteriorismo'. Y junto a él concretaremos más aquellos elementos definitorios del estilo propio de Cardenal, una vez comprobado el influjo de Pound, influjo, que dicho sea de paso, ha sido amplio y fecundo en la poesía hispanoamericana[136]). Y para ello, habremos de remontarnos en el tiempo y utilizar otro excelente estudio, ya mencionado, de Alfredo Veiravé, "Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo".

"Al formar el grupo de la llamada generación del 40 con Carlos Martínez y Ernesto Mejía Sánchez, nace en Nicaragua de la iniciativa de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, un

[134] Op. cit. pág. 49

[135] Op. cit. pág. 50

[136] Como en el chileno José Miguel Ibáñez Langlois, quien además tiene un estudio sobre el poeta norteamericano, ya citado

nuevo ismo en el frondoso nomenclator del vanguardismo. El `exteriorismo' definía entonces una poesía "de las cosas exteriores, objetivas, reales, verdaderas, concretas...". Aquella definición es un su momento sólo un punto de partida que revela más que una realidad tangible una promesa que, como ocurre con los grandes innovadores, se re-define a sí misma en la obra que la justifica (o la niega). Podemos decir, a través del estudio de la poesía de Cardenal, que aquel nombre, mirado y juzgado en su obra es el que cabe con mayor justeza a un objeto-estético que ha incorporado una función referencial y una función conativa en su doble problemática de lenguaje revolucionario. De esta doble problemática cabría determinar la irrupción en la poesía hispanoamericana posterior a los experimentos vanguardistas de un nuevo realismo, cuyos antecedentes hay que rastrear como ruptura con el modernismo y el simbolismo, y en segundo lugar, dentro del lenguaje mismo, la disyuntiva entre prosa y poesía, que desde Mallarmé a Pound, desde Appollinaire a Joyce, había puesto en tela de juicio las fronteras constructivas de la escritura, los límites entre lo narrativo y lo poético.

Aquel nuevo realismo se incorpora a la poesía mediante el poema que es construcción objetiva y composición gráfico-visual sostenidas ambas por una imagen que podemos denominar "figurativa" que determina una relación de proximidad con la cosa exterior. Este concepto de "cosa exterior" extrovertida en la imagen poética corresponde a los principios básicos del Imagist dictado por Ezra Pound, Hilda Doolittle, Richard Aldington, Amy Lowell y T. H. Hulme sintetizados por el poeta de los Cantos en su The art of Poetry:

1. Tratar "la cosa" directamente, ya fuese subjetiva y objetiva.

2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.

3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical y no en una secuencia de metrónomo"[137].

Hemos reproducido un texto tan largo porque en él se resume extraordinariamente la génesis y las características del exteriorismo. También Veuravé define el estilo de Cardenal, utilizando unas coordenadas propias de un análisis lingüístico formalista: "La poesía de Cardenal comporta un desplazamiento de la función estética del lenguaje objeto en sí, a la función referencial, con sus categorías semánticas en amplia disponibilidad como vehículo de

[137] Op. cit. pág. 95-96

socialización, o sea de participación del lector"[138], y explicita dichas desviaciones, propias del estilo del poeta nicaragüense, y que son las queremos poner de manifiesto. Acuden todas en tropel, aunque luego Veuravé se encarga de ir analizándolas, junto con otras sugerentes ideas como la de ver el uso del espacio y del tiempo que hace Cardenal. "Es claro que esos referentes son incorporados al poema mediante recursos que rompen la univocidad de lo comunicado y convierten al texto en un gran cuadro polisémico que se bifurca en un collage de formas, elaboradas con rupturas e interferencias. Cardenal utiliza *abreviaturas, fechas, comillas, mayúsculas, líneas poéticas dispares (alteradas, quebradas, fluctuantes), imágenes visuales, onomatopeyas, nombres propios, paréntesis, barras, exclamaciones, préstamos lingüísticos, interrogaciones, siglas, coloquialismos, lengua arcaica, diálogos, documentos,* sin que dichos recursos alteren el plano de los significantes. La elaboración cuidadosa de estas formas, en cuya orquestación se advierten leyes constructivas desintegradas por los poetas vanguardistas (como Vallejo o Huidobro), se recomponen en Cardenal sobre un núcleo central sujeto a la realidad exterior"[139].

Todos estos recursos poéticos, que analizaremos y juzgaremos sobre todo en CC, serán una constante en la producción poética de Cardenal, utilizados con mayor o menor acierto[140]. Pero lo que no se le puede negar al poeta nicaragüense es su fidelidad a este estilo, y el influjo que tendrá en la poesía hispanoamericana (el propio Langlois es una muestra). Por ello puede afirmar Veuravé: "La originalidad, la forma nueva que Cardenal incorpora a la poesía hispanoamericana que lleva hasta sus últimas consecuencias, está por encima de las búsquedas vanguardistas, en cuanto su lenguaje está basado en un máximo de significaciones posibles, que desdeña la libre asociación de metáforas audaces, la incoherencia imaginativa, las arbitrariedades del signo lingüístico. La coherencia del discurso poético recupera en Cardenal la palabra significante como un todo no-arbitrario que desecha el hermetismo. Su escritura practica un nuevo ejercicio de lo extrapoético o prosaico y cumple las funciones de un traductor en un mundo

[138] Op. cit. pág. 85

[139] Op. cit. pág.79

[140] puede por ejemplo cansar en un poema extenso, que reutiliza materiales de crónicas, el excesivo uso de la conjunción y –polisíndeton-, rasgo frecuente en la poesía de Cardenal.

nuevo sin desequilibrar la expresión del lenguaje poético"[141].

2. Nota sobre un problema

Llegados a este punto, nos surgió el problema de cómo abordar la ingente obra poética del poeta nicaragüense. Un camino tentador era ir siguiendo la sucesión de los poemarios según nos propone Urdanivia Bertarelli. Nos muestra éste la evolución espiritual y política que sigue Cardenal, en un estudio muy lúcido y coherente, pero al que le falta la visión de fondo que podemos nosotros tener ahora después de leer los poemarios posteriores a la publicación de su tesis. Por ello las conclusiones que extrae de su estudio fueron válidas en su momento -y lo son para el nuestro-, pero están incompletas. Veamos cuáles son, y atendamos un tanto a la clasificación que nos propone, para luego pasar a desarrollar la perspectiva que nosotros queremos dar a nuestro análisis.

"Desde una visión del conjunto de la obra literaria de E. Cardenal, aparece claramente la continuidad de su evolución poética que llegó a identificarse con sus opciones religiosas y políticas en especial después de 1970. Puede decirse que el objetivo principal de Cardenal en su poesía fue, desde el principio, poetizar acerca de la realidad de Nicaragua y que, partiendo de ésta, extendió su campo hasta incluir la de todas las clases marginadas de América Latina, expresándola en una obra de extensión considerable y de calidad uniforme. (...)

Cardenal ha puesto su arte al servicio de causas que estima superiores, a saber: su cristianismo y la revolución de línea marxista-leninista. La opción por los pobres de su patria primero y del resto de América después se fue clarificando con el paso de los años. Empezó por ser idealista y motivada por su sensibilidad social, y adquirió luego el carácter de un compromiso con sólidas bases teóricas, expresado en una práctica tanto política como poéticamente eficaz. El cristianismo ha sido en Cardenal impulso hacia el izquierdismo en el orden político(...)

La poesía de E. Cardenal puede dividirse en las siguientes etapas:

[141] Op. cit. pág. 80

a) Primeras poesías. Estas son de carácter idealista y muy influidas por Pablo Neruda y por algunos poetas nicaragüenses inmediatamente anteriores a Cardenal (...). A esta época pertenecen sus poemas reunidos en el libro inédito Carmen y otros poemas, los escritos durante su estancia en México hasta "La ciudad deshabitada".

b) Poesía de carácter espiritual, sencilla, desnuda de artificios, expresión radical de su voto de pobreza dentro de la Orden Cisterciense. Poesía escrita bajo la influencia de su reconversión al cristianismo y la de su maestro de novicios el poeta y monje Thomas Merton. Cardenal renuncia a la poesía por sí misma y la somete al servicio de algo mayor, en este caso, su fe en Dios.

c) Poesía de la época de Transición. Es una etapa de agotamiento de tópicos y de repetición que lucha por salir de lo anterior para ascender a nuevas formas y temas poéticos.

d) Poesía de enaltecimiento de las culturas aborígenes, nueva inmersión en la historia, la cultura y la realidad americanas desde la perspectiva de los indios. Será la preparación al salto hacia una visión materialista de la historia.

e) Poesía de "inspiración cristiano-marxista", en la cual se expresan, finalmente los grandes temas que han preocupado la poesía de Cardenal durante los años anteriores: la fe cristiana, la realidad de Nicaragua y de toda América Latina, y la función de la poesía en este contexto social. La solución es, para él, transformar la poesía en un instrumento al servicio de los dos temas anteriores: la fe y el cambio social. (...)

En cuanto a las técnicas literarias, puede afirmase que su gran maestro fue Ezra Pound y que después de él Cardenal no ha tenido otra influencia -ni aun la de T. Merton- que se le pueda equiparar. Lo que Cardenal encontró en los textos bíblicos no hizo sino confirmar lo que ya Pound le había enseñado"[142].

Como podemos observar, esta división progresiva que hace Urdanivia, y a la que sólo

[142] Op. cit. pág. 153-54

asigna poemarios concretos en la primera división -los otros se podrían asignar con claridad una vez leído su estudio-, reserva para el final la etiqueta de poesía de inspiración cristiano-marxista a obras que también "han preocupado la poesía de Cardenal durante los años anteriores". Pero esta denominación no es del todo correcta aplicada al conjunto de su obra, que sí debe denominarse de la teología de la liberación, si se quiere clasificar de una manera global. Si es correcta aplicada, como lo hace Urdanivia, a sus últimos poemarios. Por eso él concluye, refiriéndose a la última etapa de Cardenal: "La poesía, así, es un arma, igual que lo son los fusiles; tiene valor en sí misma, pero no tiene autonomía respecto de las formas sociales y económicas en las que se desarrolla, debiendo ser su único fin el de dar testimonio de las luchas del proletariado por conquistar el poder político y económico y construir una sociedad socialista. Esto es lo que hace ahora la poesía de Cardenal en sus poemas Oráculo sobre Managua y Canto Nacional, y especialmente en su último libro Tocar el cielo"[143]. Le falta pues, a Urdanivia, la visión más global que tenemos ahora, y que es la que queremos explicar, amén de la aparición de una etapa mística que se podría incluir al pairo de su último poemario, TENO, y las últimas cantigas del CC..

Veremos por tanto toda la obra de E. Cardenal bajo la luz potente de su Canto cósmico, estableciendo un proceso a la inversa: desde la más global e integradora de sus obras, hacia las primeras para llegar, en un último momento a su más reciente poemario. Con la luz que nos dé este análisis propondremos una nueva clasificación de su poesía basada en la cosmovisión evolutiva de Cardenal que integrará todos los aspectos de su Teología de la liberación.

3. Una cosmovisión evolutiva: hacia la integridad de la teología de la liberación

Si observamos toda la obra poética de Cardenal bajo esta perspectiva, comprobamos que los poemarios, aun independientes dentro de la propia intencionalidad concreta que los encierra (motivado por hechos concretos y por intenciones concretas), participan todos de una visión global, que va evolucionando, no de una manera lineal sino envolvente, y que nosotros hemos denominado desde un principio propia de la Teología de la liberación.

[143] Op. cit. pág. 154

Esta cosmovisión presenta hitos o etapas, en los que se ve reflejado algunos de los aspectos temáticos pertenecientes a esa visión integradora. Para expresarlo gráficamente, nos valdremos de un símil. Una cosmovisión es un espacio cerrado, una habitación llena de muebles y enseres diversos. La habitación está a oscuras y tiene una ventana. Por ella se irán filtrando los rayos de luz que irán iluminando progresivamente la habitación, haciendo ver los distintos objetos que la componen. Los objetos ya estaban allí.

Así pasa en la obra de Cardenal. Éste, desde su ingreso en 1957 en el monasterio de N. Sra. de Gethsemaní, junto con su conocimiento anterior, y el nuevo influjo que allí recibe forma una amalgama de pensamiento, que si no se puede denominar con propiedad de la Teología de la liberación, es un terreno abonado para que ésta prenda y se desarrolle con total fecundidad. Y si bien no se puede determinar con certeza cuál fue el momento exacto en que este campo se vio fecundado, sí podemos afirmar que en 1965, cuando Cardenal se ordena sacerdote, éste posee una cosmovisión propia de esa teología.

Posteriormente, los acontecimientos vitales y las lecturas irán matizando y orientando esta visión, lo que se nos manifestará en los diversos carices que tienen los poemarios. No es que Cardenal evolucionara linealmente hasta tener esa cosmovisión. La tuvo formada ya desde muy temprano. Luego la irá desarrollando, matizando, exponiendo, incluso adoctrinando; la irá desenvolviendo según las circunstancias, e incluso matizando, pero siempre dentro de los presupuestos básicos de dicha cosmovisión. Una sola. Habrá elementos que la enriquezcan, o que nos muestren sólo un aspecto; y desembocará en una explicitación formal de todo un mirar en su CC.

Todo ello, desde luego, se ha de probar. Sírvanos de anticipo, el inmenso parecido de fondo que encontramos entre la visión de Dios que muestra Cardenal en un libro en prosa (son consideraciones y apuntes generales) que escribió en el monasterio, Vida en el amor[144] en los años que estuvo en él (1957-59) y el que aparece en todo el CC (sobre todo las tres últimas cantigas), con una diferencia de 40 años. El único cambio es que la habitación se llenó de muebles y todos están iluminados.

[144] publicado por Carlos Lohlé en 1970

Los elementos básicos que forman esta visión de la Teología de la liberación son los que recibe en su formación en el monasterio trapense. A saber, y de modo esquemático, son dos:

a) El influjo del pensamiento de Thomas Merton, que le hace concebir un pensamiento sintético, clave después y casi entonces, para asimilar dos elementos opuestos: cristianismo y marxismo.

b) El influjo de las lecturas -en definitiva también debidas a Merton- de Teilhard de Chardin, que de nuevo le hacen concebir un pensamiento sintético que asimila otros dos opuestos tradicionales: ciencia y cristianismo.

Posteriormente se añadirá la lectura y la amistad con los teólogos de la liberación (aunque podemos hablar de una llegada a los mismos postulados de una forma paralela y confluyente). Y de una manera permanente y con el transcurso del devenir, lo que hemos denominado el material del que se sirve el poeta nicaragüense, dividido en tres:

1) Un caudal impresionante de información debido a su afán erudito, que se traduce en un conocimiento pormenorizado de Historia (sobre todo de las crónicas y de las culturas amerindias), de la Etnología y de la Cosmología, entre otras disciplinas.

2) Un segundo cauce proveniente de la verificación vital de la realidad política: viaje a Cuba, participación en el FLSN, cargo de Ministro de Cultura en su país.

3) Un tercer caudal nacido de su verificación de la realidad religiosa: su ministerio sacerdotal y su experiencia en la comunidad de Solentiname.

Este material va alimentando, consolidando, particularizando y cuajando su cosmovisión primaria, que al ser sustancialmente sintética, integra armónicamente los distintos elementos. Evidentemente, todos los elementos y el material se interrelacionan en los diversos poemarios que jalonan su producción poética, fundiéndose de una manera global y totalizante en CC, de ahí la importancia de su estudio.

Siguiendo estas líneas maestras, y gozando aún de la petición de principio que por ahora pedimos, nos atrevemos a proponer una clasificación piramidal de su poesía, en que bajo la coronación de su Cántico cósmico, se integren el resto de poemarios, divididos en cuatro ejes temáticos, clasificados así según el tema que más predomine en ellos

Cántico cósmico

+lo político:

-La hora 0 y otros poemas
-Canto nacional
-Oráculo sobre Managua
-Tocar el cielo
(-Nostalgia del futuro)
-Vuelos de victoria

+lo religioso:

-Gethsemany, ky
-Salmos
-Oración por Marilyn Monroe
-("Coplas a la muerte de Merton")

+lo histórico:

-Epigramas
-El estrecho dudoso
-Homenaje a los indios americanos
-Quetzatcóatl
-Los ovnis de oro

+lo místico:

-Telescopio en la noche oscura

Como resulta evidente, esta clasificación responde a prioridades temáticas de cada uno de los poemarios, ya que en casi todos se dan, amalgamados, estos elementos: lo histórico se une con lo político para denunciar una situación actual, o lo religioso histórico con lo político con el mismo fin, etc. Por eso habría que ir analizando los libros uno a uno para ir desentrañando todo su

contenido y la forma que tiene éste de ser tratado. Por otra parte, dentro de cada uno de estos ejes temáticos se pueden afrontar distintas vertientes semánticas. Por ejemplo, dentro de lo religioso se podrían estudiar:

*El tratamiento que se hace de Dios y de la figura de Cristo en los distintos poemarios (no es igual el Dios-juez de S, que el Dios-amor de una parte del CC), o del modo de dirigirse a la divinidad en ellos (en el primero como profeta, y en el segundo también como místico)

*El enfoque del Dios de las culturas amerindias y sus equivalencias cristianas.

*El tratamiento de contenidos de la Teología de la liberación: el guerrillero como mártir, la revolución como liberación, el poeta como profeta, la Iglesia oficial como fuerza reaccionaria, la utilización del material de las Sagradas Escrituras como ejemplificación de tesis, la Iglesia como comunidad, el Reino de Dios y el comunismo, la resurrección, etc.

*Las ausencias: el elemento mariano, el elemento sacramental, el elemento devocionario.

*Las relaciones con lo histórico y lo político: las culturas precolombinas como ejemplo de paraíso comunista o paradigmas de la Teología de la liberación, etc.

Abarcar todos estos aspectos, que hacen referencia sólo a lo conceptual y que deberían ser tratados en su moldearse poético, requeriría un estudio pormenorizado que nosotros, en estas páginas, no podemos hacer más que a la luz de su CC. De todas formas haremos un pequeño recorrido por los poemarios anteriores, siguiendo la división tripartita que hemos establecido.

3. 1. En cuanto a los poemarios en que prima el elemento **político** creemos que no es necesario explicitar la concepción política del poeta nicaragüense y su vinculación a lo religioso[145]. Ya quedó patente lo que él tantas veces ha citado referente a su segunda conversión, la "conversión al marxismo", vitalmente asumida en su participación con el FSLN desde Solentiname, la labor de difusión que hizo cuando Somoza destruyó su comunidad y tuvo que exiliarse, y la participación en el gobierno sandinista que le valió la reprensión vaticana. Conocidos son también sus viajes a Cuba y a otros países de vinculación revolucionario-comunista. Todas estos acontecimientos vitales serán los materiales que se reflejen, con su personal estilo, en los diversos poemarios, y que se pueden resumir en lo que es el triunfo de la

[145] Recordemos que antes de su primera conversión, la religiosa, era Cardenal un activo político, como muestra la participación en el frustrado atentado contra Somoza. Por aquel entonces tenía un claro componente revolucionario su actitud vital.

revolución sandinista, y antes, con la lucha para derrocar a Somoza.

Así La Hora 0 y otros poemas, cuyo tema es Centroamérica y Nicaragua, y su intervención personal para quitar del poder a Somoza. Del poemario cabe destacar la afirmación en la técnica poundiana (citas entrecomilladas dichas por terceros, textos de contratos, uso del inglés, fidelidad a la historia, diálogos, verso libre que a veces des prosa recortada en líneas de extensión diversa y "una técnica de montaje en la que los personajes hablan por sí mismos como en una pieza de teatro"[146]) y un poema en que narra la muerte de Sandino, equiparándola a la de San Juan Bautista, precursor del Mesías. Sandino, sería en este caso, precursor de la Revolución.

Canto nacional es el siguiente poemario de claro componente político, aunque anteriormente había tratado temas de denuncia (como en S). Ya por entonces había viajado a Cuba, y como dice Cardenal "para mí, la experiencia de Cuba fue verdaderamente una revelación. Me di cuenta de que el marxismo es la solución, la única solución para América Latina"[147]. Esta experiencia se recoge en un libro en prosa, En Cuba, donde narra las conquistas de la revolución cubana, como modelo exportable a todo el continente Americano. Ya entonces, tuvieron lugar en sus argumentos "las ideas de nuevos teólogos latinoamericanos que han significado una apertura del cristianismo hacia el marxismo", y que venían precedidas del influjo de Merton: "Los orígenes de este interés por las ideas de Marx se encuentran ya desde años anteriores gracias a la influencia de T. Merton, quien a través de las lecturas de Roger Garaudy llegó a una postura de cercanía con el marxismo"[148] (el subrayado es mío). CN está dedicado al FSLN, y narra, en una especie de visión, el futuro de Nicaragua. Son 831 versos.

De una extensión poco mayor, 991 versos es Oráculo sobre Managua, poemario casi contemporáneo del anterior, en el que cuenta la vida del guerrillero y poeta Leonel Rugama. Como aprecia Urdanivia, es menos lírico que CN y "responde a una visión materialista de la historia, que es la que el poeta asume. En esta poesía Cardenal es ya abiertamente marxista y utiliza los descubrimientos de K. Marx para escribir parte de ella. Su objetivo es, entonces,

[146] Urdanivia, op. cit. pág. 69

[147] Urdanivia op. cit. pág. 132

[148] Idem.

encuadrado ya en una perspectiva marxista, transformar la realidad. (...) La literatura debe ser tan eficaz como los fusiles dice, citando a Mao Tse Tung"[149].

En el poema se ve además una mezcla de religión y política expresadas en una poesía pensada como arma revolucionaria. Atendiendo al elemento religioso, se identifica a Cristo con los revolucionarios torturados, y además nos encontramos de nuevo con la influencia, excelentemente señalada por Urdanivia, del pensamiento de T. de Chardin. Es importante señalar un claro anticipo del CC: "en la sexta parte del poema Cardenal responde a la pregunta ` Y porqué se expande, para quién se expande el universo?', y nos entrega una larga explicación de cómo evolucionó la sociedad desde el hombre de las cavernas hasta el día de hoy. Lo interesante de toda esta parte es que en ella Cardenal sigue el esquema de desarrollo histórico propuesto por Marx en el primer capítulo de La ideología alemana. Una prueba más de la incorporación de ideas marxistas a su pensamiento y su quehacer literario, los cuales se funden con su fe cristiana en forma tal que no encuentran contradicción alguna, por lo menos en los postulados básicos de justicia y de lo necesario de un cambio estructural en la sociedad. Esto tiene fundamento en que el Cristianismo y marxismo, desde perspectiva y planos distintos, convergen en el hombre como objeto central de su quehacer y coinciden en la concepción de éste como un ser esencialmente solidario, sujeto de la historia y máximo eslabón de la creación o la evolución"[150].

Cuando ve la luz Tocar el cielo, varios acontecimientos vitales habían tenido lugar: la destrucción de la comunidad de Solentiname en 1977 por la Guardia Nacional[151],el exilio, nuevos viajes para denunciar el régimen somocista y su dedicación al FSLN, el derrocamiento de Somoza y su participación en el nuevo régimen. Con este rico bagaje compone Cardenal su libro, ilustrado con fotografías de la lucha en Nicaragua y con dibujos hechos por miembros de la comunidad de Solentiname. "En verdad, todos los textos, tanto poéticos como pictóricos y fotográficos, componen un himno de alabanza a la revolución sandinista y de esperanza en la

[149] Op. cit. pág. 138

[150] Urdanivia, op. cit. pág. 146

[151] De Solentiname y su experiencia sacerdotal -ejemplo de puesta en práctica de la Teología de la liberación- tenemos un libro en prosa El Evangelio en Solentiname

reconstrucción de Nicaragua como un país libre"[152]. En el libro se incluyen poemas publicados anteriormente (práctica común en Cardenal), como la "Epístola a Monseñor Casaldáliga" (1974) o la "Epístola a José Coronel Urtecho" (1945). En este poemario sigue el poeta nicaragüense explicitando que el Reino de Dios es el reino del amor y de la justicia, la sociedad comunista sin clases: "Reino de Dios y sociedad comunista son sinónimos para Cardenal, construir uno es levantar la otra, es juntar lo humano con lo humano: es tocar el cielo, el cielo concreto de la tierra llena de amor"[153].

Con Nostalgia del futuro llegamos al penúltimo libro de esta división temática que hemos hecho, y que a lo largo del estudio ha aparecido entre paréntesis. Toca ahora explicar el porqué de este hecho. NDF no es un poemario. Como se señala en el subtítulo, son "pintura y buena noticia en Solentiname", y tiene sólamente dos o tres composiciones escritas en forma aparentemente poética, pero que responden a diálogos. Lo interesante del libro es el prólogo y el epílogo de Cardenal, que nos da valiosa información acerca del nacimiento, muerte y resurrección de Solentiname, a la par que muestra el influjo, de nuevo, de Merton y de Chardín.

Vuelos de victoria es un poemario que va a introducirnos con firmeza, a modo de meandro, en el análisis de CC, ya que éste recoge casi íntegramente el texto de aquel. Con ello descubrimos la intencionalidad englobante que quiere dar Cardenal al mayor de sus cánticos, ya que dentro de lo macrocósmico no sólo cabe lo microcósmico, sino también lo político-vital, lo concreto de la revolución nicaragüense.

En esta ocasión, el poeta hace una reflexión sobre la revolución una vez conseguida ésta. Una visión desde la altura, y por tanto ligeramente distanciada. Mira el poeta su patria desde el avión, y surge la meditación. Una meditación que principalmente versará sobre la muerte de aquellas personas que han hecho posible la revolución nicaragüense, y su fecundidad, tanto por el hecho de la victoria como porque ellos, aparte de resucitar -estar siempre presentes- en la revolución, resucitarán en el futuro. Personas en abstracto (poema "en la tumba del guerrillero") y

[152] Urdanivia, op. cit. pág. 149

[153] Urdanivia, op. cit. pág. 150

personas concretas, amadas del poeta ("Elvis, Donald, Laureano"), que harán que los versos del poeta, en otra hora narrativos se vuelvan mucho más líricos, atravesados de ráfagas de ternura, e incluso de confesiones personales, que tanto se echaban de menos en Cardenal. Por ello la extensión del verso mermará, y los poemas serán más breves. Esta vez la palabra poética no tiene tanto que narrar, y aunque se cuente parte de los hechos de la victoria, y se haga mención de su alegría, los mejores vuelos líricos de Cardenal se producirán cuando se centra en abrir un poco su alma.

El libro se divide en dos partes: "antes de la victoria" y "después de la victoria". La primera tiene 5 poemas y la segunda 45. De "antes de la victoria" destacaré el poema "en el lago", ya que nos muestra a partir de una anécdota vital, las reflexiones que hace Cardenal sobre la revolución y la evolución, de las que dice que ambas son una misma cosa, y que además son, tanto para él como para los demás, la voluntad de Dios. De nuevo nos encontramos el pensamiento sintético y amalgamador de Cardenal (en este poema parece evidente el influjo de Chardin) y sus especulaciones sobre el cosmos que, nacidas desde el principio de su pensamiento y su poesía, poco a poco van tomando cuerpo e importancia (medible en cantidad de versos dedicados al tema) hasta desembocar en el CC:

"El cielo negrísimo con todas sus estrellas
y yo mirándolas en medio lago desde una vieja lancha
-la "María Daniella"-
acostado en la popa sobre unos sacos de arroz.
Vengo de ser interrogado por la corte militar
y pienso en los inmensos mundos sobre nosotros
una sola galaxia" (...)
"Fui llamado a la Corte
y cumplí tu voluntad.
Miro las estrellas y digo:
he cumplido tus mandatos.
En nuestro pequeño rincón, la revolución planetaria
una humanidad sin clases
aquello

por lo que gira el planeta alrededor del sol.
La unificación
del universo!
Y las "tinieblas exteriores":
¿los espacios inte-estelares?
Todo es movimiento
hágase tu voluntad
así en el planeta como en las galaxias"

De "después de la victoria", entresacaremos algunos poemas que conviene señalar. "Visión mística de las letras FSLN" es un poema interesante ya que habla de una experiencia "mística", la primera confesada en toda su poesía hasta el momento, y que cuenta las palabras que le habló Dios al ver un cartel luminoso con las letras FSLN, que sustituyó a otro que estaba en ese mismo lugar (anunciaba Rolter) antes de la revolución. Se une revolución, no ya con la voluntad de Dios sobre el poeta-profeta, sino que ésta es medio para una experiencia "mística":

"Entonces desde el auto miré las letras grandes sobre el cerro
y dentro de mí me habló Dios:
"Mira lo que yo hice por vos,
por tu pueblo, pues.
Mirá esas letras, y no dudés de mí, tené fe
hombre de poca fe
pendejo"

Y no podemos resistirnos a comentar el entrecomillado de Cardenal, y el tono de confianza -pendejo- y el lenguaje coloquial que emplea -mirá, dudés, tené- que emplea Dios con el poeta, como si fuera un paisano que dá ánimos a su amigo. Tendremos que esperar hasta las últimas cantigas de CC o a TENO para encontrar algo tan familiar y directo entre Dios y el poeta.

Con "preguntas frente al lago" señalamos un aspecto de la poesía de Cardenal, que por darlo por supuesto hasta el momento, quizá haya pasado un poco desapercibido: los contrastes dentro de su poesía entre los grandes temas y las cosas cotidianas, el paso de lo macro a lo

microcósmico -elemento presente, desde luego en su CC-. El tema de la composición nace también de un hecho vital, la pregunta de Juan, uno de los hijos del matrimonio de la comuna de Solentiname, que quería saber todo sobre Dios. El mismo hecho se cuenta, en prosa con molde poético en NDF, con lo que de nuevo vemos los guadianas de la producción del poeta nicaragüense y la importancia que dió a la pregunta. El poeta, mientras responde a la interrogación: " Y está también en las estrellitas/ las estrellitas chiquitas que son tan grandes, verdad?" del pequeño, piensa que "de trescientos millones de espermatozoides/ sólo fuiste vos, Juan". La mente del poeta asocia estrellas a espermatozoides, y de esa asociación macro-microcósmica emana una fuente de contenido que dimana una consideración universal -que también tiene una duda, y luego una respuesta, cosa que demuestra el desarrollo dialógico del poema y del propio poeta que piensa mientras escribe- y que sólo necesita un modelarse poético, el siguiente:

"Y como vos
trescientos millones me preguntaban desde su no existencia
dónde está Dios,
diciéndome que les diga todo lo de Dios,
si también está dentro de ellos?
(Y con ellos toda la infinitud de no existentes
infinitamente mayor que lo existente).
Como si me interrogaran de repente
trescientos millones de astros pero no existentes.
Aunque entre todos esos millones,
en los que también está Dios,
sólo fuiste vos, Juan,
el que me preguntaba aquella tarde en el lago.
El que creyó un día que yo le diría todo lo de Dios"

Otro de los aspectos interesantes que nos presenta esta segunda parte del poemario se encuentra en un poema titulado "las tortugas" en el que otra anécdota, esta vez dos tortugas haciendo el amor, vuelven a provocar las consideraciones globalizantes del poeta nicaragüense. Una esperable, el comunismo es la culminación de los actos del amor, "el mismo acto por

millones de años/ por amor/ a la especie humana/ y a su culminación/ el comunismo"; pero otra, un tanto desconcertante, ya que Cardenal, ante el hecho que presencia y ante el comunismo que le viene a la cabeza, piensa en él mismo, y se ve, tortuga solitaria, por cumplir ese mismo comunismo, que también es el reino de Dios, su llamada en la tierra, la razón de su celibato, sólo, desposado con el cielo:

"El acto que se ha venido haciendo desde el principio del mundo.
Y pienso en Mateo 19,12:
también está el que no se casa
por amor al reino de los cielos, al comunismo
como una tortuga sola en mitad del Pacífico
sola bajo el cielo
desposada con el cielo."

Ciertamente, lo que interesa resaltar del texto no es sólo el ya conocido aspecto de unión de comunismo y reino de los cielos, sino la queja implícita del sacrificio del poeta por la opción de vida que ha tomado, plasmada ésta en la imagen gráfica de una tortuga sóla en mitad del océano. Y más cuando antes se ha descrito a otras dos "enganchadas/ la una montada sobre la otra". El contraste, de nuevo, junto con la imagen y el encabalgamiento en cascada final, logran el efecto deseado por el poeta de trasmitirnos su queja -no diríamos que amarga- ante su soledad.

Pero a este hecho hay que añadir la consideración de que su celibato, su renuncia al amor de las mujeres, es ortodoxa en cuanto está hecha por el reino de los cielos, como prescribe la Iglesia, aunque, para Cardenal, éste sea el comunismo, aquí abajo. Con esto queremos decir que se desvincula un tanto del matiz que, dentro de la Iglesia, se le suele dar al celibato (su motivo es el de la disponibilidad a los demás, pero antes, para tener toda la persona a la disponión de Dios). Primero Dios y luego los demás por él. Cardenal invierte los términos, es decir se polariza hacia los demás, hacia el comunismo, sin mencionar para nada, en este poema, a Dios. Puede parecer muy sútil esta distinción, pero no la traeríamos a colación si este tema se quedase aquí.

Una explicitación evidente la hace el poeta nicaragüense en el poema "Elvis", en el que Cardenal sueña con Elvis, guerrillero muerto procedente de la comuna de Solentiname. Elvis le

iba a llevar a conocer a un nuevo hijo suyo, el segundo. De ahí nace la confesión de Cardenal, un tanto desgarrada, pero realista, y llena de contrastes:

"y yo te envidiaba por este nuevo hijo,
porque podías hacer lo que me está negado, porque me lo he negado yo
y entonces desperté y recordé que estabas muerto
y que tu isla Fernado ahora se llama isla Elvis Chavarría,
y ya no podías tener ese nuevo hijito que se parecía a vos
como tampoco yo,
estabas muerto igual que yo
aunque estamos vivos los dos"

"Quejas" similares, tan explícitas, serán parte de constantes pespuntes que Cardenal hace a lo largo y ancho de su CC. Puntadas éstas que no pueden pasarse por alto, sobre todo porque constituyen verdaderos postes cargados de lirismo que elevan el tono narrativo, especulativo y discursivo de gran parte del CC, haciendo que resalten sobre el resto. Más si se tiene en cuenta que estas "quejas" se acompañan de fragmentos vitales en que Cardenal, dejándose llevar por la memoria, recuerda amores pasados.

El observar y analizar este hecho es el que lleva a Lúce López-Baralt a formular el siguiente juicio en su estudio sobre el misticismo de Cardenal: "El consuelo de su entrega patriótica no ha sido suficiente, y por primera vez un sacerdote místico se hace portavoz de los tormentos inmemoriales del celibato cristiano" (...) "Todo ha sido puesto en duda ante el amor humano: el pueblo al que ha entregado la vida, la renuncia del celibato eclesiástico (...) Su sinceridad es de excepcional importancia, ya que rompe con dos milenios de silencio cristiano al respecto"[154].

Y es que textos como el que ella aduce de CC parecen concluyentes: "ese cielo estrellado, luz antigua en sollozos/. Una noche hubo lo que yo llamé la aparición de Hamburgo/ 1000 personas oyendo mi poesía/ y 300 en la calle por no caber en el local/... pero ya en la luz, muy

[154] Op. cit. pág. 11

cerca de mí/ casi en el estrado, compartiendo conmigo la potente iluminación/ te vi/... la de ojos color de uva moscatel/ o a veces color del océano en alta mar/ o tal vez entre azul tierno/ (y era como si el cielo me mirara)/ la misma boca aquella/ boca que en mi boca yo bebí/ muchacha de 18 años otra vez/ de la misma edad de 30 años antes/ pero alemana, yo supongo, esta vez/ pudiendo mirarla solo con disimulo/ ella junto a mí en mi órbita de luz/ y así fue como entre 1000 rostros/ sólo el de ella ví". Esa muchacha alemana le recuerda a su último amor, "mi lindo ex-querubín que yo besé tanto pero no lo suficiente/ a la cual yo cambié por Dios/ vendí por Dios, salí perdiendo?/ Te cambié por tristeza". Y concluye, de nuevo con una forma coloquial: "muchacha alemana, supongo yo, que ignora todo esto/ que lo sabe la otra que antes fuera como vos sos/ mi niña entonces de 18 años/ (ella sabe que estos versos son para ella)/ la que admiraba mi pelo negro te acordás?".

Y si bien me parece que los textos se comentan por sí solos, y aunque tal sinceridad ante el tema del celibato me parece encomiable, creo que la conclusión que extrae Luce López-Baralt es un poco exagerada: "Nuestro poeta dice lo que quizá hubieran dicho los enamorados San Francisco o San Juan de la Cruz si hubieran podido. Estamos ante una de las aportaciones más novedosas de Cardenal a la historia de la literatura mística, y ante uno de los momentos más estremecedores de las letras hispanas. Cardenal ha vuelto a ser revolucionario por caminos insospechados"[155].

Y es un juicio desmesurado porque no hay que suponer que esa noche oscura "de la carne" -que eso es para Baralt este desasosiego carnal del poeta- haya de darse en todos los místicos[156], o incluso en todos los sacerdotes, por muy humano que parezca el hecho, porque en primer lugar, no todos los sacerdotes o místicos han tenido experiencias amorosas previas que puedan convertirse mediante el recuerdo en tentaciones contra el celibato, y en segundo lugar, porque aunque se hayan tenido, no tienen por qué presentarse con necesidad de causa. Recordemos al respecto la postura que toma Ibáñez Langlois en sus Poemas dogmáticos, y eso que él de místico -como confiesa- no tiene un pelo. Por otra parte, los místicos que tuvieron

[155] Idem.

[156] Habría que ver si lleva razón Baralt al llamar a Cardenal místico, asunto del que ya trataremos.

uniones con Dios -que es en el sentido que debe utilizarse esta palabra- y de los que se tenga constancia, después de tan alta experiencia no tenían muchas ganas de recordar sus experiencias pasadas, si es que las tuvieron. Aún así, es una opinión muy respetable la contraria.

De todas formas, ya volveremos con el tema en el CC. Quede por ahora esta queja, no tan amarga, sino más bien melancólica del Cardenal-tortuga en el poemario que estamos analizando.

* * * * *

Pero aún nos queda por señalar un aspecto clave de este poemario y que, como el anterior (celibato y comunismo), tiene muchas "mezclas" con el elemento político: la muerte, en este caso de los guerrilleros, y la resurrección. Son dos poemas "viaje muy jodido" y "en la tumba del guerrillero". De ambos poemas no nos interesa resaltar cómo logra Cardenal impregnar sus versos de una contenida emoción ante la pérdida, en el primer caso, de un nombre concreto y, en el segundo, de un colectivo representado por el guerrillero muerto, sino ver su pensamiento sobre la resurrección y su mezcla con la revolución, manifestada en el uso del grito presente!.

En "viaje muy jodido" se narra cómo era Laureano, que murió por la revolución, muriendo así "Héroe y Mártir" (nueva unión cristianismo-revolución): "Cuando lo bauticé de 20 años en Solentiname/ porque quería pasar de su protestantismo alienado de allí/ a nuestro cristianismo revolucionario/ no quiso tener un padrino y una madrina/ todo el Club Juvenil campesino fueron sus padrinos y madrinas./ Sobre todo su obsesión por la Revolución./ Fascinado con el marxismo pero sin querer nunca leerlo/ Muy inteligente, pero sin querer formarse intelectualmente./ La persona más mal hablada que he conocido". Laureano, arquetipo de guerrillero de la revolución, que muere pero no muere, ya que está vivo, presente: "Y ahora estás muerto./ Es estar digamos como la tierra, o la piedra, que es lo mismo/ "la piedra dura porque esa ya no siente./ Pero no, nada de piedra dura,/ sí estás sintiendo,/ más allá de la velocidad de la luz/ del final del espacio que es el tiempo,/totalmente consciente/ dentro de la conciencia/ vivicísima/ de todo lo existente./ LAUREANO MAIRENA PRESENTE!.

Esta dualidad de la resurrección, por un lado la convicción evolucionista cosmológica que posee Cardenal heredada de Chardin y como tal superpuesta a su resurrección cristiana, y por otra

la resurrección en la memoria presente de la Revolución, se hacen un poco más patentes en "la tumba del guerrillero", aunque no alcanzarán una claridad meridiana hasta cuando trate el tema, de una forma definitiva, en CC (en el poema se ve una posible duda de Cardenal -"y tal vez"-, seguida de afirmaciones -"ya verás, serán"-). Contemplando esa tumba, Cardenal hace una reflexión genérica sobre el después de la muerte, para volver a concluir con el grito de presente!: "Y un día será todo tumba, silenciosa tumba,/ y ya no habrá más seres vivos en el planeta compañero./ Y después?/ Después nos desbarataremos más, volaremos, átomos en el cosmos./ Y tal vez la materia es eterna hermano/ sin principio ni fin o tiene un fin y recomienza cada vez./ Tu amor sí tuvo un comienzo pero no tiene final./ Y tus átomos que estuvieron en el suelo de Nicaragua,/ tus átomos amorosos, que dieron la vida por amor,/ ya verás, serán luz,/ me imagino tus partículas en la vastedad del cosmos como pancartas/ como afiches vivos./ No sé si me explico./ Lo que sé es que nunca se olvidará tu nombre/ y para siempre se gritará: Presente!"

Dejaremos aquí el tema de la resurrección para retomarlo posteriormente, y nos introduciremos a continuación en los poemarios en que el elemento histórico destaca por encima del resto.

3. 2. De los cuatro libros de poemas que componen el eje temático de la **historia**, Epigramas es el que está cogido más por los pelos en dicha división, ya que propiamente constituyen ésta aquellos poemarios en que Cardenal narra, no meramente con fines de recreación de la historia, los sucesos acontecidos tanto a conquistadores como a las culturas amerindias conquistadas. Si hemos incluido E, es porque este libro, escrito entre 1952 y 57, bebe en fuentes históricas, en este caso latinas, utilizadas con una finalidad de denuncia que es relativamente común a los otros poemarios, aunque en E la denuncia política no sea muy extensa, y lo sea más la amorosa. Por eso este poemario escapa un tanto a esta clasificación, ya que, además, supone un ejercicio de adelgazamiento y mesura en los versos del poeta nicaragüense, de los que no volverá a hacer gala en el resto de su producción poética –excepto algunas cantigas y TENO- marcada por la exuberancia verbal[157]. Con ello señalamos además un elemento nuevo, la traducción. En

[157] Bien lo señala Urdanivia: "significan un cambio en la forma de escribir poesía de Cardenal, quien pasa del poema más o menos extenso y derivado de prosa histórica de otros autores, a la brevedad del epigrama, ya sea traducido, ya sea propio, que tiene como fuente la poesía latina de Catulo y Marcial" (Op. cit. pág. 30)

concreto, la segunda parte del libro (34 epigramas) son traducciones.

Con El estrecho dudoso sí que nos metemos de lleno en la materia histórica aplicada a un pensamiento determinado, y que tendrá desarrollo fecundo en la poesía de Cardenal con los extensos poemarios Homenaje a los indios americanos, y los más recientes Quetzatcóalt y Los ovnis de oro. Y si bien cada uno de ellos narra una particular parte de la historia americana[158], todos poseen en común, junto con una misma técnica literaria[159], una misma intencionalidad común: ser paradigmas o "prefiguraciones" de una sociedad que responde a los esquemas trazados por un pensamiento propio de la Teología de la liberación.

Así lo señala también Urdanivia refiriéndose a HIA y nosotros lo extendemos a los demás poemarios que hemos incluido en esta división: "En esas culturas aborígenes, que Cardenal cree todas inmersas en una especie de comunismo primitivo, él encuentra una especie de prefiguración de lo que deberá ser la sociedad del futuro. No se trata de una simple indagación en la historia, sino de acudir a ella para rescatar los valores más propiamente sudamericanos o americanos en general, y ofrecer al hombre de hoy un asidero histórico para la tarea de contrucción de un futuro basado en la justicia, en un querer demostrar que ésta no es imposible, que ya existió antes y que puede volver a ser construida en las actuales circunstancias"[160].

Urdanivia, pese a decir, para hacer honor a la verdad, que existe un juicio crítico de Cardenal hacia lo que fue el Imperio Inca, señalando sus bases represivas y del monopolio del poder que hicieron posible en esa cultura la bonanza y abundancia, dice que "es innegable que de este poema emana el sentimiento de que se trata de un imperio en el que nadie estaba descontento y cuya aparición a la llegada de los españoles significó un acontecimiento destructivo irreparable y desde todo punto de vista lamentable" y que por tanto "Cardenal se mueve, en el fondo, al

[158] el primero sobre el papel de los conquistadores en la conquista de Nicaragua -con una imagen muy buena de Bartolomé de las casas-, el segundo, como su título indica, un reconocimiento a las culturas amerindias, y los dos últimos la recreación del mito de Quetzatcóalt

[159] poundiana, en la que son constantes los saltos temporales, que anclan la historia en un presente inmediato -así por ejemplo, en HIA, hace referencia a anécdotas de Solentiname-

[160] Op. cit. pág. 131

mismo nivel que lo hicieron los indigenistas peruanos de la primera mitad de este siglo, en una visión que a pesar de estas comprobaciones reales acerca de la situación de los indios no logra, sin embargo, deshacerse de una cierta idealización e imagen poética y literaria de un indio vencido pero aún lleno de orgullo y de posibilidades revolucionarias. En general, podría decirse que esta es la visión que Cardenal posee de todas las culturas americanas pre-colombinas"[161]. Queda pues de manifiesto la clara intencionalidad didáctica que posee la historia para Cardenal, al servicio de su cosmovisión. Es en definitiva una reinterpretación de la historia de América bajo la luz de la Teología de la liberación. Esto no quiere decir que Cardenal invente, ya que no poetiza sobre invenciones, sino sobre realidades comprobables en la historia.

Todo esto, señalado por Urdanivia en textos muy concretos y que, evidentemente, nosotros no vamos a reproducir ahora, se extiende a los dos últimos poemarios de Cardenal que Urdanivia no conoció[162], y que se servirán del mito de Quetzatcóalt, como paradigma simbólico del liberador del pueblo azteca. Esta figura histórico-simbólica cobra especial importancia por las múltiples equivalencias religiosas que hace Cardenal con la Teología de la liberación, quizá sin caer en la cuenta de que así como fue una nueva tiranía la que supuso la llegada de los españoles (veían en ellos a Quetzatcóalt, cuya religión y política no tenía nada que ver con el sistema dictatorial de Moztezuma), sea la nueva teología una engaño similar. Así en Quetzatcóalt[163], se equipara la teología del esperado Quetzatcóalt con la Teología de la liberación, frente a la adulteración de la primitiva religiosidad: “Recuerda que no es tu trono.../Era entre los aztecas una Teología de la Liberación/ Quetzalcóalt/ Netzalhualpili, el hijo de Netzahjualcóyotl, había dicho/ que se acercaba el tiempo en que los hijos de Quetzalcóalt/ vendrían del este y tomarían posesión de la tierra"/ Cuando vieron las velas blancas/ creyeron que era Quetzalcóalt trayendo su templos por el mar./ Y así el mito desmoralizó a Moztezuma”.

O, como se puede ver en otro fragmento del mismo poema[164], la proximidad mental que se

[161] Id.

[162] y de los que hay que señalar que el segundo incluye el texto del primero

[163] citamos por la ed. Visor, Madrid 1988, sin respetar la distribución tipográfica del texto.

[164] esta vez citamos por Los ovnis de oro, Visor, Madrid, 1992, respetando la tipografía. De este poemario hay varios poemas interesantes: "Economía de Tahuantinsuyu", comentado por

establece entre Quetzalcóalt, la liberación, la llegada de los españoles, y la llegada al poder de los Sandinistas, en un avión con nombre propio:

"Pero Quetzalcóalt también se fue de Tola, Rivas.
Al llegar los españoles había sacrificios humanos,
hasta aquel 19 de julio
(de nuestra era actual que empezó en Teotiahuacán)
cuando aterrizó por primera vez en Managua
en el Aeropuerto Internacional Augusto C. Sandino
entre banderas roji-negras
el Avión Presidencial mexicano QUETZALCOATL"

Por último, hemos de apuntar, antes de abandonar este componente histórico, una pequeña crítica, que se irá haciendo extensiva al resto de la obra del poeta nicaragüense, referida a la excesiva desmesura de los textos poéticos con este tan claro componente histórico. No nos referimos a una crítica a los contenidos históricos al servicio de su cosmovisión de la Teología de la liberación, sino que éstos, al verterse formalmente con su peculiar técnica, junto con su afán didáctico, hacen que haya excesiva narratividad, excesivo prosaísmo, excesiva acumulación de datos históricos, referencias a la contemporaneidad, alardes eruditos. Y aunque se viertan en un lenguaje perfectamente comprensible, y aunque a veces la repetición de nombres indígenas tenga una carga de musicalidad que en otras es abrumadora, hacen que el desenvolvimiento poético sea lento, pesado, y a veces, monótono[165].

3. 3. Por fin, llegamos a los dos poemarios y dos poemas que nos quedan[166] en que

---

Urdanivia; "La Arcadia perdida", o "Los yayuros", su mejor poema a nuestro entender, en el que narra la vida y costumbres de este pueblo amerindio.

[165] Lo que denominaremos caídas de tensión poemáticas

[166] teniendo siempre en cuenta que no hemos tratado de las poesías sueltas, y que si incluimos las "coplas a Tomas Merton", es simplemente de modo testimonial, ya que el análisis de este poema lo haremos posteriormente. "La oración a Marilyn Monroe", aunque sea un poema más corto, al ser editado junto con otros en un librito, lo hemos incluido como tal, subrayándolo.

prima más el componente **religioso**[167], aunque éste ha sido también señalado en el histórico y en el político. Con el pequeño análisis que hagamos de ellos, estaremos en condiciones de entrar con paso firme en CC.

Gethsemany ky, librito de 30 poemas que escribió Cardenal en la Trapa, y que no vería la luz hasta muchos años después[168], es un poemario importante para demostrar que ya desde entonces poseía el poeta nicaragüense una visión del mundo que, sin llamarse de la Teología de la liberación, tenía todos los fundamentos o gérmenes de ésta. La cosmovisión que forjó en aquellos años en la Trapa, está claramente influenciada por su director espiritual, Merton, y además por las lecturas de Teilhard de Chardin, dos constantes que le acompañarán en todo su devenir poético.

Urdanivia así lo señala, además de empeñarse en dejar claro que lo que se desprende de estos poemas "no son ideas novedosas y revolucionarias, por el contrario, son los mismos temas que la tradición cristiana ha tratado durante siglos. Lo más importante es que estos poemas demuestran no sólo un interés racional por esa tradición espiritual, sino que prueban un descubrimiento vital y personal de la misma"[169]; "lo que se concluye es que en esto años Cardenal se movía a dos niveles: por una parte su fe, que lo impelía a una visión más bien espiritualista del

[167] En una entrevista que recoge en sus notas López-Baralt a Cardenal (de Raquel Fernández), habla éste de un recuento de sus incursiones en la literatura religosa "que va desde el librito de poemas contemplativos exterioristas de GKy, pasando por los S "una traducción en contexto políticos y económico y social, de los Salmos de la Biblia, pero era mi interioridad religiosa"; por los poemas sobre los indios americanos "donde hay un misticismo no católico" y por LH0, libro del que Coronel Urtecho se queja por no haber en él ningún elemento religioso. No será sino hasta la última época de Solentiname que adopte el lenguaje de la teología de la liberación, desde la que ya escribe su CC. Allí, dice el poeta: `ya tenía perfectamente esclarecida la forma de expresar el misticismo que yo siempre había querido expresar, con la unión de la ciencia y política, la historia y todo el Cosmos. Ya se había hecho una unificación de Marxismo y Cristianismo. O Religión y Revolución. A mí me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y misticismo y Ciencia que tampoco se había hecho. Y misticismo con Revolución, porque no solamente no hay contradicción entre Cristianismo y revolución sino que tampoco hay contradicción entre Mistica y Revolución" (op. cit. pág. 13)

[168] lo mismo que Vida en el amor, libro en prosa, clave para desentrañar el pensamiento de Cardenal en aquella época

[169] Op. cit. pág. 86

mundo, y por otra las corrientes teológicas modernas, como la de T. de Chardin, que reconocen la autonomía de la realidad e incorporan a la fe cristiana descubrimientos científicos que obligan a una revisión de la teología sin contradecir la base de la doctrina sostenida por la Iglesia Católica. En todo caso, Cardenal sigue una línea correcta al ubicar la resurrección en el centro de la doctrina cristiana"[170].

En cuanto al influjo de Merton, Urdanivia señala lo dicho anteriormente respecto al desarrollo de un pensamiento sintético entre política y religión: "incluso en el nivel teórico, la experiencia política de Cardenal lo había conducido a una postura ideológica que no cambiaría durante sus años de novicio, sino que más bien se afirmará progresivamente hasta llegar a identificar los planos teológico y político. Sin embargo, es verdad también que la Trapa significó para Cardenal un paréntesis en su vida, una etapa de reflexión, de centrarse en sí mismo, con un objetivo básicamente espiritual: la búsqueda de Dios. Esto le llevó a soslayar temporalmente preocupaciones de orden político o a darles un nuevo cariz situándolas dentro de una perspectiva religiosa que trata de explicar todo a partir de una manera de ver totalizadora y espiritualista del mundo. En esto Cardenal es deudor de Merton, el cual por entonces poseía una cosmovisión cristiana, que hasta cierto punto negaba la autonomía de la realidad del mundo"[171].

Tenemos pues, explicitada, la influencia de Merton y Chardin como elementos claves de la visión de Cardenal, sobre todo por su esencia sintética, y su planteamiento del tema de la resurrección,-que será tratado también en CC, y sobre el que volveremos más adelante-.

El poemario, en sí, no creemos que conste de "un ciclo de estaciones litúrgicas que culminan en la resurrección" como señala Urdanivia, aunque sí se pueda observar un transcurso del tiempo que va de Pascua a Pascua. Sí estamos de acuerdo en que posee un lenguaje exento de lujos, "con un voluntario deseo de simplicidad. Las imágenes recurren al paisaje cotidiano"[172].

---

[170] Op. cit. pág. 105

[171] Op. cit. pág. 83

[172] pág. 87. En el poemario vemos también la nostalgia de Cardenal, y el sentido de la resurrección, ligado a esas cosas pequeñas y cotidianas, como en el poema final, de gran calidad –gracias a una enumeración caótica pero intencionada, que busca el contraste final: “Detrás del

Y si en Gky se encuentra el influjo de los pensamientos sintéticos de Chardin y Merton, es en los Salmos cuando hace irrupción en su poesía religiosa el elemento político (de claro influjo marxista), amalgamándose con aquél, haciéndose una misma cosa. Encuentra también en este poemario el poeta nicaragüense la plasmación de su nueva orientación dentro de su vocación religiosa, una vez abandonada la Trapa: el profetismo, esto es, un concebir su canto como expresión de una denuncia al servicio de un pensamiento determinado, y que pasará primero por la denuncia y luego por el adoctrinamiento. Un profetismo, concebido por tanto un tanto alejado de esa "predicción hecha en virtud de don sobrenatural" o "don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras"[173], pese a que en contadas ocasiones las haga.

Los Salmos entroncan por tanto con una raíz bíblica, y serán el grito de un sacerdote-poeta-profeta que pone el dedo en la llaga, y que se dirige a un interlocutor, Dios, ora implorando, ora echando en cara.

En la evolución que del poeta hace Urdanivia, siguiendo un método que ya había sido empleado antes por otros críticos para clasificar la poesía de Cardenal, según la relaciones que se establecen entre el Yo poético y el Nosotros,supone este poemario un libro que cierra una etapa y, al mismo tiempo, empieza otra, "la del E. Cardenal que conocemos hoy"[174].

---

monasterio, junto al camino/ existe un cementerio de cosas gastadas,/ en donde yacen el hierro sarroso, pedazos/ de loza, tubos quebrados, alambres retorcidos,/ cajetillas de cigarro vacías, aserrín/ y zinc, plástico envejecido, llantas rotas,/ esperando como nosotros la resurrección". Nos encontramos asimismo tres poemas a Dios (que es un Tú en dos ocasiones), referencias al pecado de su vida pasada, y un poema a sus compañeros.

[173] Según dos de las acepciones de profecía que recoge el DRAE

[174] Urdanivia traza el siguiente esquema (op. cit. pág. 106):
Primeras poesías.....YO literario y romántico.
Poemas históricos.....NOSOTROS literario e intelectual.
Epigramas.....YO político.
Hora O.....NOSOTROS político.
Gethsemani, Ky y Vida en el amor.....YO espiritual.
Salmos.....NOSOTROS literario, espiritual y político.
Siguiendo su patrón se podrían clasificar las restantes obras del poeta nicaragüense. No lo haremos aquí, pero sí mencionaremos que en CC, aparte de ese nosotros literario, espiritual y

En cuanto al componente bíblico de S, el trabajo de José Promis Ojeda ya citado -"Los 'Salmos' de Ernesto Cardenal"-, en el que va contrastando los salmos del poeta nicaragüense con los bíblicos, es un análisis muy lúcido y que tiene muy en cuenta la técnica de transformación de Cardenal. Así, va señalando cómo transforma el salterio bíblico aplicándole una clara intencionalidad que aparta el quietismo de aquellos e invita a la acción, al ponerse en marcha, a la revolución en definitiva: "A diferencia de los hablantes bíblicos, cuyo temple de ánimo se sintoniza, según sea el caso, a la meditación o a la acción, los de Cardenal ostentarán siempre un temple marcado por una violencia característica, la única posible para enfrentarse a la naturaleza manchada del mundo circundante. El Dios de los Salmos no puede ser visto sino como un Dios de acción, a quien se urge a abandonar su transitoria y a veces incomprensible inmovilidad. En algunos casos, tal carácter se manifiesta en su actitud de justiciero inclemente con los enemigos del hablante; en otros, por la alabanza del hablante que admite su conducción de las cosas del mundo"[175].

Señala también Promis Ojeda la utilización de los tiempos presentes en S, para crear un "concretismo e historicismo". Lo ve por ejemplo en el salmo 21, en el que "en la versión bíblica, el perseguido se lamenta de su situación y su queja es una llamada de socorro a Dios, tal como sucede en la versión de Cardenal. En ambas versiones, el texto finaliza con una expresión de confianza en la inminencia de la ayuda, que se expresa en un himno de adoración universal a su presencia. Lo distintivo del texto de Cardenal se halla, una vez más, en la forma de interpretar la realidad. Para el hablante bíblico, la ayuda es inminente porque se repetirá lo sucedido en ocasiones anteriores. Su confianza radica precisamente en el conocimiento de la historia. El hablante de Cardenal, por el contrario, no posee este apoyo. El no tiene ningún conocimiento del pasado ni existe para él una situación idéntica remota que constituya una prueba de confianza. Este perseguido sólo tiene consciencia de su situación presente en un mundo cuya opresión también es inmediata"[176].

---

político, hay además, un yo espiritual, literario y romántico, que enlaza con las primeras obras, y que muestra una síntesis global de toda su producción.

[175] Op. cit. pág. 24

[176] Op. cit. pág. 29

En definitiva, "las alteraciones de los originales obedecen a dos principios básicos que constituyen la motivación de la obra en general: el dramatismo del hablante y el carácter concreto que se otorga a las situaciones bíblicas. (...) Por esta razón se ven suprimidos de los salmos recomendaciones sobre el quietismo místico o la escatología como instrumento de interpretación histórica, porque no encuentran apoyo en las condiciones actuales de la existencia humana"[177].

Los temas de los S son pues: el poder de los opresores, el sufrimiento de los oprimidos, y la grandeza y omnipotencia de Dios, un Dios de los desposeídos, un Dios que ha tomado una opción preferencial por los pobres. En los salmos aparecerán también términos claramente marxistas, que indican una lectura y asimilación de dichos conceptos por parte de Cardenal:

"Oh Señor
tú nos librarás del dictador
de los explotadores del proletariado y el pobre"
(Salmo 34)

"Defiende Señor a los explotados
y a las clases oprimidas"
(Salmo 93)

Temas que se verterán poéticamente en el estilo de Cardenal y que alcanzará en este poemario una gran calidad al servicio de la expresión de sus contenidos. Recursos que se orientan hacia un objetivo: el vigor expresivo de un contenido denunciatorio. Busca fuerza poética y para ello se sirve, entre otros recursos de:

-metáforas y comparaciones sorprendentes: "Sus lenguas relucientes/ son las bayonetas"; "Tu presencia es para nosotros como una Línea de Defensa/ como un Refugio Antiaéreo" (Salmo 30), que a veces se combinan con rupturas del sistema esperado: "y se pueden contar como en una radiografía todos mis huesos" (aquí se incluye simplemente una comparación, como una radiografía, a la frase bíblica `y se pueden contar todos mis huesos', que es la frase esperada. Estas dos palabras renuevan la expresión, la actualizan y le dan vigor poético).

[177] Op. cit. pág. 35

-encabalgamientos en cascada que produce una condensación expresiva (fónico-semántica) en el último término, lograda también a través de la disposición tipográfica. Es un recurso muy habitual en este poemario:

"Levántate Señor

sal a su encuentro

derríbalos"

(Salmo 16)

-utilización de términos actuales, con lo que logra esa inclusión de toda la fuerza denunciatoria del salterio bíblico en nuestros días. Esos términos actuales, incluso en inglés, formarán parte de comparaciones, metáforas, etc.: "Los hombres mansos serán los nuevos líderes (los "pacifistas") (salmo 36), "La sangre de tu pueblo se derramó en las calles/ y corrió por las cunetas/ y se fue por las alcantarillas" (salmo 78); "sin necesidad de tranquilizantes/ estará tranquilo" (salmo 93).

-Interrogaciones retóricas, exclamaciones, contrastes temáticos e hipérboles, que, sabiamente utilizados, dan intensidad a los contenidos al producir desmesura: "Siempre estás tú delante de mí/ y saltan de alegría todas mis glándulas" (salmo 5); "Y tú eres ahora un Dios clandestino/ Por qué escondes tu rostro/ olvidado de nuestra persecución y de nuestra opresión?/ Despierta/ y ayúdanos!/ Por tu propio prestigio!" (salmo 43)

Estos y otros recursos, se combinan en versos de diseño tipográfico especial (la mayoría de las veces sin comas y con utilización de mayúsculas para dar más fuerza a determinadas palabras) que, al no tener demasiado texto, y al adecuarse bien a los contenidos, producen descargas poéticas de gran intensidad.

Dicho esto convendría resaltar tres aspectos interesantes. Por un lado observar cómo es el Dios que nos presenta el poeta nicaragüense y la relación que con él establece el poeta; por otro, señalar el salmo 103 como muestra de una visión evolucionista; y por último, establecer una equiparación entre los salmos 148 y 150 de Cardenal y el último poema de Ibáñez Langlois del Libro de la pasión.

En cuanto al Dios que nos presenta Cardenal, aparte de lo ya mencionado por Urdanivia, se nos manifiesta cómo es, visto desde la perspectiva del profeta-poeta, y la relación que con Él establece. Esta relación es dialéctica: por una parte se muestra su confianza en que él arreglará la opresión de su pueblo ("Oh Señor/ tú nos librarás del dictador/ de los explotadores del proletariado y el pobre" (s.34)) y por tanto habrá que darle gracias ("y te alabaremos/ de generación/ en generación" (s. 78)); pero por otra -y esto se produce dentro de un mismo poema- se le reprocha su insensibilidad o su neutralidad, " Hasta cuando Señor serás neutral/ y estarás viendo esto como un puro expectador?" (s. 34), llegando a apelar al propio prestigio de Dios para moverle a obrar en favor del oprimido (s. 43). Este último tono más discordante, incluso agresivo, molesto, casi rayano en ocasiones con la no ortodoxia, será utilizado más veces por Cardenal, en sucesivos poemarios.

El poeta nicaragüense, no obstante, casi siempre se dirige a Dios de tú, con lo que se patentiza su cercanía, y reconoce su poder frente a los pecados de los hombres: "Si tú llevaras el récord de los pecados/ Señor quién estará inmune?/ Pero tú perdonas los pecados/ no eres implacable como ellos en su Investigación" (s. 129). Se dirige a Dios con prisa, apremiándole, en imperativo: "Escucha mi palabra oh Señor/ Oye mis gemidos/ Escucha mi protesta/ Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores/ ni partidario de su política/ ni te influencia la propaganda/ ni estás en sociedad con el gánster" (s. 5). Y además, quiere utilizar su verso, aparte de como arma denunciadora contra los opresores (a quienes no perdona), como instrumento laudatorio: "Cantaré al Señor mientras yo viva/ le escribiré salmos/ séale grato mi canto/ Bendice alma mía al Señor/ Aleluya!" (s. 103); "Te cantaré en mis poemas/ toda mi vida" (s. 34)

En cuanto al salmo 103, que es un canto a la creación, hay que decir, que amén de ser plenamente ortodoxo, responde a la influencia ya señalada de T. de Chardin, y su peculiar evolucionismo. Poemas como éste van jalonando la obra de Cardenal, anticipando la explosión de este tema que se va a producir en el inmenso CC, muchos años después. Versos como "al humilde copeópado le das su diatomea" preludian los ingentes tecnicismos que poblarán sus versos, muestra una vez más del influjo poundinano del que hablamos a su tiempo.

Este influjo de Pound en cuanto a la inclusión de todo tipo de términos (técnicos, del uso habitual de la calle, de otros idiomas, de slogans, etc.) es también habitual en otros poetas

hispanoamericanos, como el chileno y ya conocido para nosotros Ibáñez Langlois. Se puede observar esto si se comparan el Salmo 148 y 150 de Cardenal con el poema 16 del último capítulo del Libro de la pasión que lo concluye. Ambos poemas tienen el mismo tema y la misma intencionalidad, la alabanza de la resurrección, y ambos utilizan la misma técnica poundiana. Nos limitaremos a poner un fragmento tras otro. Sólo hay que mencionar la diferencia cronológica, ya que los versos de Langlois se publicaron en 1987.

"alabadle con toca-discos
y cintas magnetofónicas
Todo lo que respira alabe al Señor
toda célula viva
Aleluya"
(Salmo 150)

"Cristo ha resucitado hay que vociferarlo desde las cumbres
que se difunda por explosión demográfica del planeta
por boca de los muertos de los que nacen de los que se besan
por transmisión hereditaria por contagio por cosmovisión
alégrense las maternidades los relámpagos las dormidas
alégrense los laboratorios las cocinas los yacimientos
que cante la cibernética Cristo ha resucitado
que la computación esté a punto de estallar de gozo porque en sus memorias
ya vibra la información completa del hecho número uno (...)"
(poema 16)

Después de S, nos encontramos con un poema que es quizá el más conocido del autor nicaragüense, Oración por Marilyn Monroe (y que fue escrito, como S en el seminario). Ello se debe tanto a la popularidad de la actriz y las circunstancias de su muerte, como por otra, a la gran calidad que muestra Cardenal en este poema. Calidad gracias a su peculiar enfoque del tema del poema y a su plasmación estilística. De ahí que Urdanivia diga que en este poema "busca identificarse con el común de la gente y hacer así de su voz personal una voz colectiva"[178].

[178] Op. cit. pág. 122

Nos vamos a fijar en este poema en el papel desempeñado por el poeta como mediador entre la víctima de la sociedad y Dios, el encargado de juzgarla en la otra vida. Papel el de Cardenal de auténtico sacerdote, esta vez mediante la palabra poética. Y cómo tratará ésta para producir la conmiseración divina?. Desde luego, dejando aparte el tono profético de denuncia e incluso de pedir cuentas a Dios, que le acompañaba en S. Utilizará, por el contrario, un lenguaje coloquial con frecuentes diminutivos ("huerfanita violada", "empleadita de tienda") y envolverá la estructura poemática en uno de los recursos favoritos de Cardenal, el partir de una anécdota vital para transferirla al plano poético. Unas anécdotas que, en este caso, tienen como rasgo común el ser ambas propias de la irrealidad y de la inconsciencia: el cine y el sueño, con lo que el profeta-abogado defensor ante Dios tiene argumentos para defenderla.

Así, eleva la anécdota de un sueño que tuvo Marilyn ("ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia/ (según cuenta el Times)/ ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo/ y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas"), al global de toda su vida ("Como toda empleadita de tienda/ soñó ser estrella de cine/ Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva"). Lo mismo con su papel de actriz, un papel dado y absurdo, "ella no hizo sino actuar según el script que le dimos/ -El de nuestras propias vidas- Y era un script absurdo", y la vida como una película que "terminó sin el beso final". Además, recurre a otra anécdota real, el hecho de encontrarla "muerta en su cama con la mano en el teléfono", para valiéndose de ella, transformarla, y decirle a Dios que era a él hacia quien iba dirigida esa posible llamada, y que debe contestarla. Por eso termina con un tono imperativo: "Señor/ quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar/ y no llamó (y tal vez no era nadie/ o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de los Angeles)/ contesta Tú el teléfono!".

En resumen, que desde el principio se pone de parte de Marilyn, minimizando sus errores, ya que éstos se deben a nuestra actitud ("ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes") y a la de la sociedad (representada ésta por la 20th Century-Fox), por eso Cardenal pide perdón no sólo para ella, sino para todos ("Perdónala Señor y perdónanos a nosotros/ por nuestra 20th Century/ por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado"), y por eso utiliza ante Dios, siempre, un tono de súplica, de ruego ("Señor, recibe...", "Señor (...)Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda", "recuerda Señor...").

Incluso en su alegato, y al desarrollar e interpretar el sueño que tuvo Marilyn, Cardenal despliega una metáfora de claro componente evangélico paulino para decir que el templo, la iglesia que ella soñó, era el cuerpo de Marilyn en el que se encuentra Jesús expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox. Como vemos, utilización del material evangélico unido a una denuncia de explotación, con un fin claramente intercesor: "Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras./ Iglesias, casa, cueva, con la seguridad del seno materno/ pero también algo más que eso.../ Las cabezas son los admiradores, es claro/ (la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz)./ Pero el templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo/ en el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano/ expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox/ que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones". Creemos sinceramente que no se puede defender mejor una causa de tanta transcendencia.

Por fin, y una vez analizados -aunque no con la extensión que quisiéramos- estos tres poemarios religiosos' - y dejando para más adelante las "coplas a la muerte de Merton" y TENO- podremos entrar, con todas los presupuestos a nuestro favor, en el poemario que tantas veces hemos dicho que aúna y engloba todos los aspectos tratados ya por el poeta nicaragüense, su CC.

Un cántico cósmico

Este poemario, cima de la producción poética de Ernesto Cardenal es el reflejo máximo de toda una cosmovisión de la Teología de la liberación vertida en molde poético, y aspira a ser un canto global de todo el macro y microcosmos. Reúne en sí todos los aspectos anteriores de la obra de Cardenal, recuperando algunos de sus obras primeras[179], los integra, los engloba y articula. Concebido como explicación del universo y del hombre incluido en él, posee también un claro afán didáctico y divulgador. Y es un monumento poético, el único quizá de consistencia y que perdure, procedente de una línea de pensamiento cristiano de la Teología de la liberación.

Ya al analizar los poemarios que formaban las distintas líneas temáticas en que agrupábamos la producción poética de Cardenal, hicimos referencias e incursiones en CC. Se

[179] Pensamos sobre todo en el libro en prosa, Vida en el amor (VEN)

trata ahora de coordinarlas, retormarlas y darles una unidad. A eso se encaminan las páginas que siguen.

También, al explicar el pensamiento de Cardenal y su procedencia, aludimos al influjo del pensamiento sintético de Chardin y Merton, y a la influencia del marxismo y de los teólogos de la liberación[180]. Nos detendremos, no obstante, dada su importancia para la comprensión de CC en algunos aspectos concretos de la influencia de Merton y Chardin, antes de entrar en el análisis del poemario.

1. Thomas Merton y Ernesto Cardenal

Dejaremos que el propio Cardenal nos hable de su relación con el que fuera su director espiritual hasta su muerte, a través de un artículo publicado en la revista "Nuevo Amanecer Cultural"[181]. Posteriormente comentaremos el largo poema "coplas a la muerte de Merton", que el poeta escribió cuando murió su amigo, ya que constituye también un compendio de las ideas que de él recibió.

Comienza dicho artículo Cardenal recordando el conocimiento e influjo que tenía de Merton antes de su llegada a Gethsemany, su ingreso en el convento, el papel "providencial" que tuvo Merton, y cómo cambió la idea preconcebida que llevaba de renunciar a todo lo anterior de su vida, dando paso a un pensamiento sintético y abarcador: "Tenía 23 años y estaba estudiando en la Universidad de Columbia en Nueva York, cuando por primera vez cayó en mis manos un libro de poemas de Thomas Merton; después leí su libro La montaña de los siete círculos. A partir de entonces, ya no pude resistir. Me leí todos los libros de Merton y también traduje poemas suyos al español. Cuando tenía 31 años experimenté una radical conversión religiosa y

[180] El pensamiento de la teología de la liberación quedó claramete delimintado en los primeros apartados de este capítulo, y la amistad del poeta con estos grupos es patente al hilo de los datos vitales que ya señalamos, lo mismo que su lectura de los escritos de Marx.

[181] titulado "Merton en mi vida", del domingo 27 de enero de 1985, año V, n 242, y que es una traducción de un libro, Merton by those who knew him best, editado por Paul Wilkes, Harper and Row, San Francisco 1984.

decidí entregarme totalmente a Dios. Y yo pensé que la mejor manera de estar solo con Dios sería en un monasterio trapense. Así escribí al único monasterio trapense que conocía, que era Gethsemaní, y al abad Fox, del cual había oído hablar en los libros de Merton. Me contestó diciéndome que como yo provenía de un clima tropical, seguramente no iba a resistir Gethsemani. Entonces yo le pedí que me recomendara un monasterio trapense donde pudiera vivir mi vocación, pero en vez de eso recibí una solicitud de ingreso en Gethsemaní. (...) Después supe por Merton por qué. El abad estaba a punto de rechazarme, pero Merton sintió una voz interior muy fuerte, que era como la voz de Dios y que le decía que para este hombre, Cardenal, era muy importante venir a este lugar. Yo sentía que era para mí un privilegio, recibir la enseñanza de este gran maestro de mística, quien durante tantos años había sido mi maestro a través de sus libros.(...) Porque al principio yo pensaba que tendría que renunciar a todo al entrar en la orden trapense: mis libros, el interés por mi país, por la política, por Somoza y por todo. Y Merton me hizo ver que no tenía que renunciar a nada. El no veía ningún conflicto entre la vida contemplativa y la vida activa. (...) Durante los dos años en que fui novicio bajo su dirección, Merton me transformó completamente, porque yo pensaba que iba a llevar una vida totalmente inmersa en el mundo espiritual, dándome a Dios y renunciando a mi interés por la literatura, la política y todas las cosas que había dejado atrás".

Luego comenta Cardenal el influjo de Merton para fundar Solentiname, y su apoyo constante. Además narra el tipo de comunidad que quería hacer, donde también pudiesen estar los comunistas. Cuenta también cómo se radicalizó hacia la política mediante la contemplación -leyendo el evangelio- (su segunda conversión), gracias a la orientación de Merton: "Cuando platicábamos en Gethsemaní, Merton me dijo que quería fundar una comunidad en Nicaragua, que iba a ser diferente a la de los trapenses. Primero Roma estuvo considerando darle el permiso para hacerlo, pero después se lo retiraron. Fue por ese tiempo que comencé a padecer una jaqueca crónica y el doctor del monasterio me dijo que no podía quedarme y que tenía que irme. Merton dijo que era providencial que tuviera que irme, porque él quería fundar la comunidad de inmediato, y que era mejor si yo me iba primero y buscaba el apoyo necesario y que después él se nos iba a unir más tarde.(...) Yo fundé entonces Solentiname, y me escribía mucho con él. (...) Al principio las cosas marchaban a la buena de Dios y yo le pregunté qué reglas debía establecer para la fundación de la comunidad. La primera regla, me dijo, era que no iba a haber reglas. Merton podía decir esto en ese período de su vida porque ya no tenía prejuicios de ninguna

especie. Quería establecer una comunidad donde no existieran hábitos, ni reglas; donde los creyentes pudieran convivir con comunistas, y esto era antes del Vaticano II.(...)

Y así nosotros en Solentiname sentimos la necesidad de participar en la vida política de nuestro país y en la lucha contra Somoza, uniéndonos a la lucha del Frente Sandinista, y esto se debió a la orientación que recibí de Merton y que yo transmití a mi comunidad, de que no podíamos tratar de ser contemplativos sin comprometer nuestras vidas en el destino del país, participando en su vida política, social, económica y todo. Merton siempre fue nuestro director espiritual en la comunidad".

A continuación se nos cuenta la muerte de Merton, y Cardenal reflexiona sobre su relación con él, viendo en su encuentro con Merton la voluntad de Dios -su vocación- para asumir la revolución, para integrar en definitiva Cristianismo y Marxismo, teoría y práctica vital. "En 1968 me escribió una carta contándome que iba para Asia, y que al volver de Asia iría a Chile a una comunidad trapense, y que antes de regresar a los Estados Unidos vendría a Solentiname por dos o tres meses. Nosotros nos pusimos a prepararle un ranchito para cuando llegara. Lo estábamos esperando en cualquier momento, cuando recibí un cable de Gethsemaní informándome de su muerte en Bangkok. El mensaje de Merton todavía tiene actualidad hoy. En lo que respecta a Nicaragua y Centro y Latino América en general, puedo atestiguar que Merton hubiera apoyado la revolución sandinista, la liberación de Centroamérica y la liberación de toda Latinoamérica. Fue la voluntad de Dios que yo haya ido a la soledad de un monasterio trapense y que después lo haya abandonado para fundar Solentiname, donde viví doce años. Después asumí las tareas de la revolución. Y ahora estoy comprometido -como todo mi mundo- en esta tarea. Merton apoyaría todo esto, porque es la voluntad de Dios expresada en la realidad"

La muerte de Merton fue el motor para que Cardenal expresase en poesía todo su sentimiento y todo el influjo de su maestro. "Coplas a la muerte de Merton" es un poema largo, desprendido del tono narrativo que lastra a veces la producción de Cardenal, con versos entrecortados que no siguen ninguna estructura temática, y en el que "es digno de mencionarse de forma especial el uso de expresiones en inglés como un rasgo de estilo que encuentra en Cardenal

un uso cada vez más frecuente"[182] como señala Urdanivia. Un poema en que el tema fundamental es la muerte por amor y la resurrección, con muy pocas especulaciones políticas[183]. Veámoslo.

La única línea lógica que une los numerosos versos es la repetición de ciertos temas, que eso sí, se integran todos en una cosmovisión. Nos valdremos de estas repeticiones para analizar el poema. El tema de la muerte es la estrella de las "coplas", y como el título indica, se hace referencia a las "coplas" de Jorge Manrique[184], pero transformando en seguida el mensaje de aquél, al introducir de inmediato la fe en la otra vida. De hecho el poema comienza "Nuestras vidas son los ríos/ que van dar a la muerte/ que es la vida". Pero esta expresión se va transformando más hacia lo positivo de esa fe. Así, la segunda vez que lo repite dice: "nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la vida". En la tercera ocasión "que van a dar a la mar/ que es la vida", con lo que el mar y los ríos son ya vida. La cuarta vez, los ríos no sólo son vida, sino también amor: "...porque el amor apetece que el acto sea brevísimo.../ van allí a entrar/ los ríos del amor del alma en la mar". Y al final, la expresión se hace escueta y ya transformada, es todo positividad: "Nuestras vidas/ que van a dar en la vida".

Esta fe en la vida después de la vida, tiene una raíz cristiana: " O son los Evangelios science-fiction?/ Jesús entró en el cuarto y sacó las plañideras"[185]; "ahora sólo vemos como en tv/ después veremos cara a cara"[186]; pero también procede de la creencia de un sinnúmero de religiones -entre otras las amerindias- que comparten esta idea con la cristiana: "La vida no

[182] Op. cit. pág. 135

[183] y en el que sí encontramos referencias al tema político en el tratamiento de las comunidades indígenas (posible homenaje de Cardenal, que ha reconocido que estudió estos orígenes amerindios de su continente por el influjo de Merton), y en el que también encontramos un claro influjo de las ideas de Chardin

[184] Otro eco manriqueño es el recuerdo a la fugacidad de la vida, de nuevo narrado con lenguaje actual: "Porque pasa la película de este mundo.../ como coca-colas/ o cópulas for/ that matter".

[185] aquí se utiliza el material evangélico a modo de indicador, sin citas textuales o sin señalar la cita, en otra ocasión dirá "Hades, donde Cristo bajó/ seno, vientre (Mt.12,40)

[186] en esta ocasión se sustituye al tradicional expresión paulina de ver a Dios como a través de un espejo por una imagen mucho más actual, la del televisor.

termina se transforma/ otro estado intra-uterino dicen los koguis"/ por eso los entierran en hamacas/ en posición fetal.", "donde los algonquinos espíritus con mocasines espíritus/ cazan castores espíritus sobre una nieve espíritu", "donde los muertos se juntan oh Netzahualcóyotl". Por eso, porque la muerte es entrar en la vida, por eso hay que estar contento: "y es un happening/ el clímax/ de la vida/ dies natalis/ esta vida pre-natal...". Y también por eso, por tratar con un muerto-vivo, Cardenal se dirige a Merton estando vivo, con alegría y fina ironía, jugando incluso con las palabras: "Tu muerte más bien divertida Merton/ (o absurda como un Koan?)/ tu muerte marca General Electric/ y el cadáver a USA en un avión del Army/ con el humor tan tuyo te habrás reído/ vos Merton ya sin cadáver muerto de risa/ también yo".

Además, esta idea de la vida después de la vida, no sólo se ve refrendada por la religión, sino también por la ciencia, una ciencia evolucionista al estilo de T. de Chardin: "La Evolución es hacia más vida/ y es irreversible/ e incompatible con la hipótesis/ de la nada". De nuevo todo se integra en el pensamiento de Cardenal. La muerte por tanto es un estadio más de la evolución, y es también, aparte de la unión con Dios, la unión con el cosmos, un cosmos que está vivo: "donde los muertos se unen y/ son con el cosmos/ uno/ porque es "mucho mejor" (Fil. 1,23)/ Y como la luna muere y renace de nuevo.../ la muerte es unión y/ ya se es uno mismo/ se une uno con el mundo/ la muerte es mucho mejor", "Y/ si las estrellas no mueren/ permanecen solas/ si no vuelven al polvo cósmico las estrellas/ semilla, planta, semilla/ la muerte es unión" . Como se ve, esta idea, aparentemente panteista, no es incompatible con su fe cristiana.

La muerte es también amor, y el amor muerte. Y recordemos que el amor es unión, comunión. Todo estos conceptos se enlazan umbilicalmente, en los versos de Cardenal. "El amor, el amor sobre todo, un anticipo/ de la muerte/ Había en los besos un sabor a muerte/ ser/ es ser/ en otro ser/ sólo somos al amar./ Pero en esta vida sólo amamos unos ratos y débilmente/ Solo amamos o somos al dejar de ser/ al morir/ desnudez de todo el ser para hacer el amor/ make love not war/ que van a dar al amor/ que es la vida", "la muerte es unión", "las bodas del deseo/ el coito de la volición perfecta es el acto/ de la muerte"; de ahí que termine el poema con los siguientes versos: "Sólo amamos o somos al morir./ El gran acto final de dar todo el ser./ o.k.". Un o.k. que es toda una expresión de fe en la resurrección, reflexionada tantas veces en Gethsemany "(...)por Pascua/ o por Pentecostés/ oirás los tractores trapenses junto a tu cementerio/ trapenses pero ruidosos, revolviendo la tierra/ para sembrar, nuevos mayas, el

antiguo maíz./ -la época de la resurrección de los Caterpillars/ y de las cigarras", una resurrección indubitable, "la risa de los hombres ante un chiste es prueba de que creen/ en la resurrección/ o cuando un niño llora en la noche extraña/ y la mamá lo calma".

Una unión que es en Dios, y que por lo tanto tiene matices místicos, de ahí las referencias a San Juan de la Cruz que hace -en un nuevo alarde tipográfico-, con un cierto tono irónico: "Va doblando la punta el San Juan de la +/ pasan/ unos patos/ "las ínsulas extrañas"/ o gana decía San Juan de la Cruz/ infinita gana/ rompe la tela de este dulce encuentro", y más adelante: "rompida la tela/ que divide el alma y Dios...Y:".

Por último, y en ésto sí que fue discípulo predilecto Cardenal de Merton, la referencia a la contemplación. Una contemplación que, en este poema, también se identificará con la muerte, cerrándose así el ciclo: vida, amor, unión y contemplación: "Sólo en los momentos en que no somos prácticos/ concentrados en lo Inútil. Idos/ se nos abre el mundo./ La muerte es el acto de la distracción total/ también: Contemplación".

Antes de dejar a Merton, señalaremos una influencia también del monje trapense, mencionada una vez de pasada, pero que conviene ahora resaltar. Se trata del interés de Cardenal por las culturas amerindias que, como él mismo reconoció en la presentación de su Cántico cósmico en el Circulo de Bellas Artes, en Madrid (21-X-92), se debió a "un gringo, Merton, que me hizo ver el valor de los indios. Y estudié 20 años a los indios". De hecho, en los poemas indigenistas, ubicados dentro de lo histórico (lo histórico sí que era una pasión desde joven por parte del poeta nicaragüense), se puede ver toda la erudición que posee Cardenal, y que a veces le hace ser tan prolijo y tedioso. A este respecto señala Luce López-Baralt de CC que "sentimos este extraordinario derroche de cultura mística cercano a la sabiduría abismal de hispanoamericanos como Darío, Borges o Paz. Estas Cantigas parecen verdaderas piezas barrocas, profundamente hispanoamericanas no sólo por su exuberancia cultural sino por su apertura ideológica: la escritura contemplativa de Cardenal se abre aquí a una compasión y respeto absoluto hacia las más diversas espiritualidades, que terminan diciendo lo mismo de Dios. Cardenal sigue siendo discípulo de Merton que refundió no sólo a Chuang Tzú sino a Ibn Abbad de Ronda y que murió estudiando, con una curiosidad espiritual ejemplar, los métodos contemplativos del monacato

oriental a los que tan afín se sentía"[187].

Como veremos a continuación, todo este entramado de elementos que forman parte indisoluble del pensamiento de Cardenal, formarán parte integrante de la cosmovisión que encontramos en CC. Una cosmovisión forjada ya desde su salida de la Trapa.

Y si importante fue el influjo de Merton, no menor fue la influencia de los escritos de T. de Chardin.

2. Teilhard de Chardin y Ernesto Cardenal

En la citada conferencia que dió el poeta Nicaragüense sobre CC -y a la que aludiremos con frecuencia a partir de ahora-, señalaba él mismo el gran influjo que había tenido en su vida la lectura de Teilhard de Chardin, ya que "concilió ciencia, política, religión, mística, etc. Hubiera sido imposible mi libro sin Teihard de Chardin"[188]. Y ello es evidente después de una lectura de

[187] Op. cit. pág. 8. A mayor abundamiento, en nota señala "las citas que prodiga Cardenal apuntan hacia una verdadera sabiduría enciclopédica en cuanto a literatura espiritual se refiere: desde los clásicos Cleantes y Anaxágoras, pasando por los Padres de la Iglesia; por espirituales marginales como Meister Eckhart, el Pseudo Dionisio y Schillebeeckx, junto a los orientales como Al-Hallay, Ibn al-Farid, Cuang Chon, y Confucio, sin desdeñar la espiritualidad de los indios americanos (Perseguido-Por-Osos), la liturgia pigmea y aún de figuras como el pintor del Nilo Hab-Râ. Algún día se estudiará a fondo esta impresionante cultura contemplativa, que no he visto repetida en ningún espiritual moderno ni antiguo, incluyendo al cultísimo Merton. Insistamos en que la sabiduría abismal de nuestro contemplativo nicaragüense apunta, como la de su maesro Merton, hacia una apertura religiosa muy importante: esta es precisamente una de sus mayores novedades en el contexto de la literatura teológico-mística en la que se inserta",op. cit. pág 20

[188] Otras palabras del propio Cardenal al respecto son las que recoge López- Baralt de una entrevista de Eduardo Elías y Jorge H. Valdés (1987:39-40), en que el poeta nicaragüense admite que es mayor el influjo de Chardin en el aspecto científico que en el político: "Creo que Teilhard de Chardin puede ser un puente entre cristianismo y marxismo, al igual que lo es la Teología de la liberación. A mí me sirvió mucho Chardin para poder asimilar el marxismo. Según él, la evolución es un proceso desde el gas original hasta las sociedades actuales y la humanidad futura... Un cristianismo anterior al de Chardin era incompatible con el materialismo dialéctico y con el materialismo histórico y científico. Yo considero a Chardin como puente. Él decía que en el futuro se encontrarían en una cima el cristianismo y el marxismo; yo cito esta creencia de Chardin en uno de mis poemas", op. cit. pág.17

las obras del jesuita francés y CC. Y no sólo en esta obra sino que, como ya vieron sus críticos y nosotros hemos ido puntualizando, esta influencia se encuentra diseminada en todos los libros del poeta nicaragüense.

De todas formas son CC y VEN (recordemos, prosa escrita en la Trapa, con lo que abarcamos casi toda la etapa productiva del poeta) como señala Lúce Lopez-Baralt, las obras en que ese influjo se hace más patente[189].

De VEN señala que "el poeta nicaragüense se extrema en la Vida.. con un sentido de libertad asombrosa, las enseñanzas de Teilhard de Chardin, de Thomas Merton, y de todos los teólogos que constituyen su herencia religiosa milenaria. (...). La crítica ha pasado por alto esta dimensión de la obra de Cardenal, aunque sospecho que las generaciones futuras habrán de leerlo como un escritor fundamentalmente contemplativo que forma escuela no sólo con Chardin o con Merton sino con Meister Eckhart y San Juan de la Cruz"[190] y que "Cardenal se inicia en la literatura mística con VEN, un tratado que ha pasado desapercibido pero que es comparable en importancia al Medio divino de Chardin o a los Seeds of Contemplation de Merton. Es precisamente Merton quien prologa este poema en prosa que Cardenal escribe en México al abandonar la Trapa. Se trata del libro más gozoso, más compasivo y más armónico de Cardenal, en el que salta a la vista el júbilo del místico reciente que ha descubierto que ese amor avasallante es el centro ontológico del universo. `Hemos sido creados para unas nupcias' nos alecciona con certeza existencial extrema. Siguiendo las enseñanzas evolucionistas de Chardin, Cardenal intuye que todo evoluciona hacia el Amor, que constituye el `cemento del universo'"[191].

Aparte de señalar algunos aspectos concretos de esa influencia (como "la de la santidad de

[189] Hay que señalar que Cardenal conoce la obra de Chardin desde muy temprano, ya que en Granada, Nicaragua, estudia en el Colegio Centroamérica, donde es alumno del poeta español Ángel Martínez, introductor y divulgador de la poesía de Hopkins y de las ideas de Teilhard de Chardin en Nicaragua (Ivan Uriarte, La poesía de E. Cardenal en el contexto histórico-social centroamericano, Pennsylvania University of Pittsburgh, Tesis doctoral, pp.79), (Recogido en López-Baralt, op. cit. pág.17)

[190] Op. cit. pág. 1

[191] Op. cit. pág. 3

la vocación individual"), López-Baralt afirma, a nuestro modo de ver un tanto exageradamente, que "podríamos concluir que Cardenal escribe La vida.. desde la séptima morada interior: tal es el orden unificante que el poeta advierte en el universo"[192]. Y decimos que exagerada porque si bien el texto de VEN destila sinceridad, no es menos cierto que responde a un Cardenal principiante, fervoroso y muy influenciado no sólo por su experiencia (que habría que ver si han sido místicas) sino por la fuerte personalidad de Merton y las ideas, ahora estudiadas, de Chardin.

Lo que sí nos interesa resaltar son un par de fragmentos de VEN que recoge la estudiosa puertorriqueña, y que se reproducirán en CC, casi tal cual, pero en molde poético. Uno es un fragmento en que hace referencia a "la renuncia atroz", según palabras de López-Baralt, que supone el renunciar a las criaturas: "Me he entregado a Ti[193] con la misma pasión con que antes me entregué a la belleza de las muchachas...Y sé que encontraré en Ti los rasgos... de todos los rostros bellos que yo he amado en mi vida..Ha quedado... un hambre de amor que es casi cósmica, una ansia insaciable, un corazón vacío. Todos mis amores han muerto, y no queda más que el tuyo... Ten compasión de mi corazón vacío"[194].

El otro texto narra la viencia experimental del amor de Dios, "misticismo": "el alma, ahora en agonía, ahogada en un océano de deleite insoportable... exclama: Basta! Basta ya! no me hagas gozar más.. que me muero! Penetrada de una dulzura tan intensa que se vuelve dolor, un dolor indecible, como algo agridulce pero que fuera infinitamente amargo e infinitamente dulce... pero cuando ese segundo ha pasado el alma encuentra que todos los gozos de la tierra han quedado desvanecidos, son "como estiércol" (skybala, `mierda', como dice San Pablo) y ya no podrá gozar jamás en nada que no sea eso... porque... está loca de amor y de nostalgia por lo que ha probado"[195]. Desde luego que no son los únicos, ya que la visión de VEN tiene la misma base que la de CC, sólo que a ésta se le ha ido aglutinado, no como algo ajeno, sino algo que se iba

[192] Op. cit. pág. 7

[193] Quisieramos resaltar un aspecto nimio pero con significado, y que es la utilización de Mayúsculas en toda la Vida.. para referise a Dios. En la obra restante de Cardenal, cuando trata a Dios con un pronombre siempre lo escribirá en minúscula.

[194] Pág. 71 ed. de Carlos Lohlé

[195] Pág. 85-86, ed. de Carlos Lohlé

fundiendo y amalgamando, las ideas marxistas, las de los teólogos de la liberación, la propia experiencia revolucionaria del poeta, y un inmenso engrose científico.

De hecho, esta transición desde un origen común está muy bien señalada por López-Baralt: "Treinta años después, justamente al abandonar el Ministerio de Cultura, el contemplativo nicaragüense retoma el hilo de su discurso místico. Es un poeta transformado quien entona CC en 1989. No puede ser de otro modo: los cambios históricos se han sucedido vertiginosamente, y el poeta ha pasado de la denuncia antisomocista del Oráculo sobre Managua hasta la celebración del triunfo del sandinismo en los Vuelos de victoria. Y se sume ahora en la reflexión prolongada de un CC que forma escuela no sólo con el de San Juan sino con los Cantos de Pound, el Canto general de Neruda y aún con la Divina comedia"[196]. Ese poeta "transformado", que ha perdido el candor de VEN presenta "importantes fisuras" en su certeza espiritual, debidas, según López-Baralt, a "los tormentos inmemoriales del celibato cristiano"[197].

Aún así, el influjo de Chardin, es total: "En su CC Cardenal lleva el pensamiento evolucionista de Chardin a sus últimas consecuencias. El amor hacia el cual todo el cosmos evolucionaba de manera indistinta en VEN desemboca ahora en el amor transcendido al prójimo, que el poeta interpreta como el socialismo que acaba de triunfar en Nicaragua con la revolución sandinista. Irónicamente, para las fechas en que CC sale a la luz se ha venido abajo el gobierno sandinista y el marxismo a nivel mundial"[198]

[196] Op. cit. pág. 7

[197] "Y aquel contemplador de las estrellas que se sentía conciencia del universo en VEN ahora mira el firmamento estrellado y advierte el abismo de su desolación: "Abro la ventana opaca de mi hotel y miro las estrellas/ piso 20 del Caribe Hilton/ Estoy solo en tu universo". El consuelo de su entrega patriótica no ha sido suficiente, y por primera vez un sacerdote místico se hace portavoz de los tormentos inmemoriales del celibato cristiano",op. cit. pág. 10.

[198] Op. cit. pág. 7. Es interesante señalar cómo, en las fotocopias que el propio Cardenal me envió del trabajo de la estudiosa puertorriqueña, al margen de correcciones suyas a los propios datos bibliográficos sobre su producción, aparece un 'casi' entre el "marxismo" y "a nivel mundial". El poeta se resiste a claudicar. Lo cierto es que al ser preguntado en Madrid, en la mencionada presentación de su libro, sobre el tema de Cuba -mucho más agravado recientemente- el poeta eludió un tanto la respuesta, hablando de la tranformación del marxismo en el socialismo de corte europeo.

* * * * *

Hemos de reconocer, por nuestra parte, que sólo después de leer el libro de N.W. Wildiers sobre Theilard de Chardin[199], que recoge textualmente la clave de su pensamiento, hemos sido conscientes de la gran importancia del influjo del jesuita sobre el poeta trapense. Podría incluso decirse que CC es la plasmación poética de las ideas básicas de T. de Chardin (incluso su estructura recoge esta influencia), su cimiento constitutivo, sobre el que construirá Merton, la experiencia revolucionaria y marxista del poeta y su contacto con los teólogos de la liberación, haciéndose un todo indisociable.

Es por ello por lo que consideramos imprescindible un somero análisis ordenado de las ideas principales del jesuita francés (1881) muerto en Nueva York (1955) que han influido en el poeta nicaragüense y especialmente en CC, pese a demorarnos un poco en nuestro camino.

"El verdadero problema de su vida es el de las relaciones entre el Dios personal del cristianismo y el Universo, cuya naturaleza profunda comienza a revelarnos la ciencia moderna. La cuestión que le ocupa es la forma de conciliar y de unificar el amor a Dios y el amor al mundo. Desde el comienzo de su carrera científica expresa la convicción de que 'es posible la conciliación entre el amor cósmico al mundo y el amor celestial a Dios, entre el culto al progreso y la pasión del amor de Dios'. En estas palabras quedan explicados su preocupación real y el núcleo más íntimo de su pensamiento"[200]; "así, según él, el mayor triunfo, la conquista más preciada de su vida reside en el descubrimiento de la `asombrosa y liberadora armonía ante una religión de tipo crístico y una evolución de tipo convergente. El gran acontecimiento de mi vida habrá sido la gradual identificación, en el cielo de mi alma, de dos soles: siendo uno de tales astros la cima cósmica postulada por una evolución generalizada de tipo convergente, y hallándose el otro por el Jesús resucitado de la fe cristiana"[201]. Con estas palabras nos sitúa Wildiers en el meollo del pensamiento del jesuita francés. Un pensamiento que claramente quiere

[199] Theilhard de Chardin, Ed. Fontanella, S. A. Barcelona, 1963

[200] Op. cit. pág. 10

[201] Op. cit. pág. 12

ser sintético, englobador del evolucionismo científico y de la fe cristiana. Un evolucionismo que va mucho más allá que el darwiniano, ya que el evolucionismo biológico no representa, en su pensamiento, nada más que un aspecto particular de un fenómeno más vasto, la evolución del universo.

Y si una cosa se empeña Wildiers en que quede clara desde el principio, es que el objetivo de Chardin es esbozar la fenomenología del desarrollo cósmico, y no elaborar una metafísica o una teología. Por tanto, pasemos a ver cómo concibe la evolución cósmica, ya que, en los pasos que se describa, se podrán ver los pasos de la estructura de CC.

Grosso modo, "las tres grandes etapas en el desarrollo universal quedan, pues, calificadas por los tres términos siguientes: materia, vida, espíritu. Ellas revelan también las tres esferas que percibimos a nuestro alrededor y que parecen manifestar la totalidad de nuestro cosmos"[202]. En cuanto a las leyes que rigen la evolución podemos distinguir:

-"si consideramos la evolución en su conjunto, se hace evidente, de inmediato, que toda la historia del mundo está dirigida sin interrupción, hacia una mayor complejidad"[203]

-"comprobamos una segunda propiedad de la evolución, a saber, la orientación hacia un grado de conciencia siempre más elevado"[204]

-La entropía o la muerte. "En la materia podemos constatar una degradación -entropía- y una desintegración graduales. En los reinos vegetal y animal parece haberse producido un estancamiento: numerosas especies se han extinguido ya o están a punto de extinguirse; por ninguna parte vemos aparecer nuevas especies. El Hombre, por el contrario, prosigue constantemente su ascensión, `somos nosotros, sin ninguna duda, quienes constituimos la parte activa del Universo, la yema en que la vida se concentra y trabaja, el capullo en que se esconde la flor de todas las esperanzas'"[205].

[202] Op. cit. pág. 48

[203] Op. cit. pág. 58

[204] Op. cit. pág. 59

[205] Op. cit. pág. 70

Por tanto, si estudiamos la evolución desde un punto de vista que mire del pasado hacia el futuro nos encontraremos con lo siguiente:

a) en cuanto al pasado: "el estudio del pasado nos ha llevado a distinguir tres grandes esferas en la estructura del cosmos: la esfera de la materia (geoesfera), la esfera de la vida (biosfera), y la esfera del espíritu (noosfera), que históricamente se han constituido en tres fases sucesivas"[206].

b) en cuanto al presente: "podemos constatar sin esfuerzo que en la humanidad moderna se advierte una tendencia creciente a la unificación, y que, por otra parte, la vida del espíritu parece intensificarse constantemente, sobre todo en el dominio científico"[207]

c) en cuanto al futuro: "el futuro de la humanidad, considerada como especie humana, parece por tanto, hallarse en el sentido de una socialización creciente"[208].

Este aspecto de la socialización es un punto muy interesante en el pensamiento de Chardin, que compartirá sólo momentáneamente Cardenal, ya que éste, después de su segunda conversión al marxismo, radicalizará las ideas de Chardin, llegando, como hemos visto ya, a la justificación de la revolución violenta para instaurar el reino de Dios en la tierra. Ya Chardin, al llegar a la conclusión de que la evolución tendía a la socialización se interrogaba si un desarrollo así no encerraba una amenaza terrible para el individuo: "Pero un desarrollo así, no encierra una amenaza fatal para la persona humana?. Una verdadera comunidad no provoca la nivelación, sino por el contrario la diversidad. Cuanto mayor y más complicada es una comunidad, más funciones y más tareas han de realizarse en ella, y más ocasiones proporciona a cada uno de desarrollar sus dotes y sus facultades y de dar una expresión a su personalidad"[209]; "con justa razón, pues, afirmamos que, lejos de significar el crepúsculo de la era de la personalidad, la socialización inaugurará por el contrario su advenimiento. Colectivización, super-socialización, en el caso del Hombre, no pueden significar por tanto más que super-personalización"[210]. "La humanidad ha

[206] Op. cit. pág. 77

[207] Op. cit. pág. 80

[208] Op. cit. pág. 85

[209] Idem.

[210] Op. cit.pág. 87

entrado en la fase de planetización"[211]. Y, en el pensamiento de Chardin, la unificación se hace por el acercamiento libremente consentido, y no por la violencia, como propugnará Cardenal. Es este un punto de divergencia con los escritos de Chardin.

El propio Wildiers, al explicar esta parte del pensamiento de Chardin, muestra la diferencia existente entre el pensamiento del jesuita y el marxista, introduciendo un elemento que utilizará muchas veces Cardenal, el punto Omega. Cardenal participa del pensamiento de fondo de Chardin, sólo que añadirá a esa visión criterios marxistas. Pero escuchemos a Wildiers: "a primera vista podemos quizá sentir la tentación de pensar que lo que T. de Ch. aguarda del futuro muestra alguna analogía con las concepciones del marxismo. Uno y otro nos orientan hacia una comunidad ideal que no conocerá ya los contrastes y las injusticias actuales. Existe, sin embargo, una diferencia importante. En efecto, T. de Ch. va mucho más lejos que el marxismo en este punto. Para el marxismo, el término reside en una comunidad cuyos miembros han alcanzado, todos, un estado de simpatía e igualdad colectivas, y en la que todo individuo adquiere su perfección y su elevación intelectual y afectiva a medida que se haya integrado en el gran todo. Para Teilhard de Chardin, por el contrario, el acabamiento y la perfección final del hombre, y de toda la comunidad humana, residen en la reunión con un centro supraindividual y suprapersonal. Sin la existencia de tal centro, hacia el que convergen todas las fuerzas, él tiene por imposible la coherencia de la humanidad totalizada y por inevitable el retorno al egoismo"[212]; "y es que el punto Omega es `una unidad compleja, en que la suma organizada de los elementos reflexivos del mundo sólo se hace irrevocable en el seno de un super-ego transcendente"[213]. La diferencia es evidente, ya que uno tiene en cuenta el espíritu, Dios -y más concretemente a Cristo-, y el marxismo se declara ateo.

En cuanto al punto Omega, éste se refiere a la coronación natural de la evolución cósmica convergente que propugna, "este centro universal cósmico de la evolución humana, donde todo debe encontrar su unión definitiva y su perfección es designado en la fenomenología del univeso

[211] Op. cit. pág.88

[212] Op. cit. pág. 92

[213] Op. cit. pág. 96

con el término `el punto Omega'"[214]. Para Chardin, Cristo constituye, por tanto, el fin y la coronación tanto del orden natural como del orden sobrenatural. Esta tesis tradicional de la escuela franciscana es enteramente compatible con la más estricta ortodoxia. "El mundo inferior está orientado hacia el hombre, el hombre hacia Cristo, y Cristo hacia Dios. Transpuesto a los términos de Chardin, podríamos expresar así esta idea: la cosmogénesis conduce mediante la biogénesis a una noogénesis; la noogénesis en cambio halla su perfección en una cristogénesis.(..) T. de Ch. nos habla de Cristo Universal, de Cristo Evolucionador, de Super-Cristo y de lo Crístico"[215]. Cardenal, dedicará toda última cantiga del CC al punto Omega, sólo que Cardenal no lo centra en Cristo, sino en Dios en general -también personal-, identificándolo con el Amor, y aunque aparece Cristo, no tiene la misma importancia que en Chardin, al que, dicho sea de paso, hace mención en dicha cantiga.

Otro aspecto importante, y que es asumido íntegramente por Cardenal en CC es la no contradicción entre ciencia y cristianismo. "No basta afirmar que no hay opocición ni incompatibilidad entre los dogmas del cristianismo y las perspectivas de la ciencia actual. Se trata de demostrar que los dos términos pueden ser concretamente asociados de forma armónica"[216].

Por último nos queda referirnos al tema de la resurrección (la Parusia), y la Iglesia y el mundo, que en Cardenal cobran unos tintes en que se mezcla bastante esta visión de Chardin -que no terminó de explicitar- con elementos revolucionarios de la Teología de la liberación. Para Chardin, esta tríada posee un matiz distinto y sorprendente: "`en el cielo del mundo cristiano, Parusía (o regreso glorioso de Cristo al fin de los tiempos) ocupa un puesto central, aunque con los siglos de espera que la preceden, fácilmente olvidado. En este acontecimiento único y supremo, en el que lo Histórico (nos dice la Fe) debe fundirse con lo transcendente, el misterio de la Encarnación culmina y se afirma con el realismo de un explicación física del Universo. Para que Cristo apareciese por primera vez en la Tierra, era evidentemente necesario (nadie lo duda) que, de conformidad con el proceso general de a evolución, el tipo humano se hallase

[214] Op. cit. pág. 135

[215] Op. cit. pág. 141-143

[216] Op. cit. pág. 120

anatómicamente constituido y socialmente adelantado hasta cierto grado de conciencia colectiva. Esto supuesto, por qué no dar un paso más, e imaginar que, en el caso de su segunda y última venida, también espera Cristo para reaparecer a que la colectividad humana haya, por fin, llegado a ser capaz, una vez desarrolladas plenamente sus potencialidades naturales, de recibir de Él su consumación sobrenatural? Pues a fin de cuentas, si existen indudablemente reglas físicas precisas en el desarrollo del espíritu, cómo no existirían a fortiori, para su florecimiento y su acabamiento?'"[217].

En ese camino evolutivo hacia el punto Omega, la Iglesia juega un papel importante, y también dentro de la socialización creciente del mundo: "En el corazón mismo del fenómeno social está en curso una especie de ultrasocialización: aquella por la que la Iglesia se forma poco a poco, vivificando con su influencia y recurriendo, del modo más sublime, todas las energías espirituales de la Noosfera: la Iglesia, porción reflexivamente cristificada del mundo; la Iglesia, hogar principal de afinidades inter-humanas por super-caridad; la Iglesia, eje central de convergencia universal y punto preciso de donde brota el encuentro entre el Universo y el Punto Omega"[218].

Como veremos pronto, aunque Cardenal parte de presupuestos cercanos en estos dos temas, él los tratará de forma distinta debido a los elementos revolucionarios incritos en su pensamiento. La Iglesia de Chardin no es la Iglesia de Cardenal.

Y por fin llegamos, una vez conocido en más profundidad el pensamiento de Teilhard de Chardin, al análisis específico del CC, no sin antes señalar que al influjo directo de Chardin se le han unido otras teorías que reactualizan o coinciden con muchos de sus aspectos, como son por ejemplo las teorías sobre Gaia, o la tierra como ser vivo, de James Lovelock.

3. Un análisis cósmico

[217] Op. cit. pág. 155

[218] Op. cit. pág. 155

Se necesita de un análisis cósmico pra afrontar tal ingente cantidad de versos como los que nos encontramos en CC. De alguna manera tiene razón -aunque es un poco exagerado-José María Valderde cuando dice del libro "faltan las categorías críticas para hablar de este libro: es de una audacia tan inaudita que todavía no he salido de mi asombro. Si lo comparo con la poesía que se hace en este país, entre anémica y excrementicia, me quedo sin palabras: me falta aliento. Qué aplomo, qué valentía!"[219]. Más que novedad (y en ese sentido asombro no estaría bien utilizada, una vez conocida la trayectoria del poeta nicaragüense, además de que haya poemarios enteros que se repiten), lo que produce CC es el reconocimiento a un vasto esfuerzo integrador y cosmovisionario (y que otros, no sin algo de razón, llaman excesivo aburrimiento). Éste sí que produce asombro. También es cierto que lo sintético se refiere a integrador, y que no va reñido con una enorme extensión versal y verbal, que hace complicado su análisis, sobre todo si uno no quiere caer en un análisis cósmico.

Por tanto, el método que utilizaremos a la hora de analizar el poemario será ir estudiando los aspectos que consideramos claves para el fin de esta tesis: mostrar la manifestación poética cumbre de la "vía de la teología de la liberación", emitiendo un juicio crítico. Estos aspectos son: intencionalidad y génesis, estructura, ejes temáticos, principales recursos poéticos, y fallos del CC. Algunos de estos apartados serán extensos, pero conviene que así sea, ya que, al suponer toda una nueva aportación a la poesía religiosa poética, de tan claro contenido temático -amén del estilístico-, no sólo hispanoamericana, sino universal, juzgamos necesaria todo este desarrollo. Este libro es una aportación imprescindible en la poesía religiosa cristiana occidental, pues refleja un movimiento teológico de amplia caladura durante este siglo que termina.

3. 1. INTENCIONALIDAD Y GÉNESIS

Ya en la citada conferencia-presentación de su libro en el Circulo de Bellas Artes, Cardenal decía que "si algo hay novedoso en C es que se hace poesía con la ciencia. No conozco a nadie que haya hecho con la ciencia poesía. Ciencia poética". Estas palabras confirman aquellas

[219] Estas palabras, recogidas en la solapa del libro por el que citaré (Ed. Trotta, Madrid 1992. Recordemos que la primera edición es de 1989, Ed. Nueva Nicaragua), muestran el asombro que produce el poemario, aunque nos parezca un tanto ingenuo decir que no existen categorías críticas para valorarlo.

de 1990, en la entrevista que mantuvo Raquel Fernández con Cardenal, y que volvemos a reproducir, ya que muestran una clara intencionalidad que refleja el cumplimiento de un plan, o el acabamiento de una misión: "ya se había hecho una unificación de Marxismo y Cristianismo. O Religión y Revolución. A mí me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y misticismo y Ciencia, que tampoco se había hecho. Y misticismo con Revolución, porque no solamente no hay contradicción entre Cristianismo y Revolución sino que tampoco hay contradicción entre Mística y Revolución".

Esta unificación de Ciencia con Poesía-Misticismo y éste con Revolución muestra a las claras el afán de cumplir una misión dentro de un pensamiento global y sintético heredado de Chardin y de Merton. Y el poeta va a llevar a cabo esta ingente misión gracias a la técnica poundiana adquirida desde muy pronto en su poesía. Responde por lo tanto CC a un esfuerzo consciente del poeta por agrupar lo anterior de su producción y entregarnos un canto englobador, cósmico, en el que todos los aspectos propios de una cosmovisión propia de la Teología de la liberación -ahora haciendo más hincapié en lo científico- se integren formando un sistema. Un sistema asequible a todo el mundo, como el que siempre practicó a lo largo de toda su poesía. De ahí que el afán didáctico atraviese como eje todo el poemario. Una didáctica que no sólo enseña el conocimiento del mundo, sino que también denuncia. Con ello se integra también la faceta del Cardenal profeta ejercitada en otros poemarios. Y como profeta de la Teología de la liberación se podría considerar a Cardenal, quien se sirve de su vocación de poeta, para mostrarnos todas las caras de su misión: la de advertir y denunciar, la de enseñar y alentar, la de guiar y conducir.

Otro dato significativo sobre la intencionalidad englobadora y abarcadora del poeta, es la propia vinculación que él establece entre su Cántico.. y La divina comedia: "El parecido que yo encuentro es que Dante quiso hacer un compendio, como una suma teológica de todos los acontecimientos de su época y yo he intentado lo mismo: recopilar todos los conocimientos de nuestro tiempo, para lo cual he debido leer una inmensa cantidad de libros científicos[220], especialmente de física y astronomía, teología y etnología; pero también están presentes las

[220] A este respecto, aclaró el poeta en la conferencia del Circulo de Bellas Artes, que se leyó sobre todo libros de divulgación científica para sacar de ellos poesía, y también para cargarla de revolución, misticismo, etc. Tampoco pretende que su libro sea científico o matemático, sino poético.

ciencias humanas, las tradiciones de los pueblos primitivos, los relatos del "Génesis", hasta la última cantiga, la de "Omega", donde están los nombres de Dios de muchísimos pueblos del mundo, que son, todos ellos, parte de nuestro conocimiento actual, porque los hemos descubierto como en el Renacimiento se descubrieron las enseñanzas grecolatinas, como ahora hemos descubierto las tribus del Amazonas o de la Polinesia: las máscaras de Africa o los amuletos de las culturas de Asia o Alaska forman parte de nuestro mundo, conviven con los cuadros de Matisse, Chagall o Picasso en los salones de la gente rica de Occidente. Eso mismo es lo que yo he querido hacer en CC reunir las diferentes culturas, los descubrimientos relativos a los cielos o a lo más diminuto de la materia"[221]. Esta intencionalidad "cósmica" supone un esfuerzo ingente, merecedor de nuestra admiración y aplauso -que es lo que llevó a Valverde a esa frase laudatoria- aunque nos toque a nosotros cómo la lleva a la práctica en molde poético.

La última faceta de la intencionalidad del poeta nicaragüense -ya apuntada más marriba- se refiere a su estilo, que quiere ser didáctico y comprensible, tarea supuestamente accesible gracias a su técnica poundiana, "creo que es estupendo cuando un poema que se refiere a temas complejos puede ser entendido por una persona capaz de entender, por ejemplo, los periódicos" (...) "Pound es el poeta que más me ha enseñado en materia de técnica literaria. Él sabía que para escribir un poema, igual que para tocar el violín, es necesario el dominio de una técnica. La poesía, como cualquier otra de las artes o las ciencias, tiene unas reglas, necesita de la precisión y de la norma. Yo utilicé esas reglas en los talleres de poesía de Nicaragua con Campesinos, soldados y comunidades indígenas. Y esa es también la principal enseñanza que los Cantos de Pound han vertido en el Cántico cósmico: cuando la escritura es exacta, la poesía puede abarcar todos los temas y todas las disciplinas; puede ser astrología y química, política y economía; el poeta puede ser un teólogo y un alquimista, un físico y un enamorado"[222].

* * * * *

En cuanto a la génesis, podemos apuntar como dato más sobresaliente que el poema -y

[221] Entrevista de Benjamín Prado en Diario 16, jueves 22 de octubre de 1992, pág. 27

[222] Benjamín Prado, op. cit. pág. 27

obsérvese que el poeta le llama así, en singular. Ello nos da muestras de su concepción unitaria, pese a sus múltiples caras- se formó durante 20 años: "El poema se fue haciendo como el Universo: por agregación; como después del Big-Bang fueron sumándose las partículas, formando nubes inmensas, concentrándose hasta convertirse en galaxias y estrellas. Así se fueron agrupando una gran cantidad de pequeños detalles en el poema, atrayendo cada uno a otro y este a otro más. Todo empezó hace unos veinte años, cuando yo estaba en Solentiname y creía que sólo iba a escribir un poema sobre las estrellas. Después una serie de experiencias personales, de conceptos políticos o influencias místicas. Un día tuve que ponerle fin porque corría el riesgo que dicen que corre el universo: de tanto expandirse puede llegar a desaparecer"[223].

De este nacimiento en Solentiname tenemos abundantes referencias en el texto, pues muchas tiradas de las cantigas comienzan con la contemplación de una noche estrellada, y a partir de este hecho, comienza la especulación sobre el origen del universo, o la consideración de algún aspecto evolutivo.

Más datos sobre la génesis del poema nos las proporcionó Cardenal en la presentación de su libro. Allí dijo que "fui reuniendo material cósmico, y no pensaba ni en marxismo, revolución, misticismo ni en anécdotas, pero se fueron agregando al material más y más y así aparecieron estos elementos (...) Se me fue haciendo grande y estaba dando un mensaje a nuestro tiempo y a nuestra humanidad". Además relató que cuando en Nicaragua esperaban una invasión U.S.A. cogió todo el material poético de que disponía y se lo llevó a José María Valverde en dos maletas -"y se le pusieron llorosos los ojos"-, luego Reagan pasó y el poeta nicaragüense regresó las maletas, extrajo el material cósmico y empezó a escribir el poema.

Por fin, y antes de pasar a la estructura del poema, dejemos al poeta que nos explique la utilización del término "cantigas" para dividir las distintas partes del poema (está claro, por otra parte que, el título general, aparte de mostrarnos un claro matiz positivo en el global del poemario, tiene claras reminiscencias de Los cantos de Pound y del Canto general nerudiano): "Lo que ocurre es que yo utilizo para mis poemas el nombre de "cantigas", que es una antigua palabra castellana que no sólo se utilizaba para los versos de celebración de la Virgen, sino

[223] Idem

también para definir cualquier canto de gran extensión. Incluso hay una traducción reciente de la Divina comedia de Dante donde se utiliza el nombre de "cantiga" para numerar cada una de las partes"[224].

3. 2. ESTRUCTURA

Mucho tiene que ver la estructura del poema con su génesis. Al ser preguntado el poeta en el Círculo de Bellas Artes sobre si el poema tenía un hilo conductor, éste respondió que "es muy desordenado el libro, aunque hay una cierta unidad, ya que va desde el Big-Bang hasta Omega. Es un libro revuelto, pero con una línea cronológica de la evolución, donde también se incluyen las cosas malas que hay en nuestro planeta (Rockefeller, las grandes fortunas, etc.). El orden del poema es el del universo, que no tiene orden". Las palabras de Cardenal son bastante exactas, ya que las 43 cantigas que componen CC de diferente extensión según sea el eje temático que siguen, se pueden enhebrar con el hilo de la evolución del universo según una concepción teilhardiana (esto es, que desemboca en el punto Omega, aunque parta del Big-Bang, teoría desconocida para el jesuita francés).

De hecho, para ver el desarrollo temático y estructural del poema hemos en cuatro bloques temáticos cada una de las 43 cantigas. Estos bloques son:

- el de componente más explícito de la Teología de la liberación: la revolución, la denuncia del capitalismo, la sociedad, la Iglesia oficial, U.S.A., etc. 12 cantigas (8, 13, 14,16, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 32, 33)
-el de componente más científico: evolución, cosmología, antropología, etnología e historia. 17 cantigas (1, 2, 4, 9, 10, 11, 19, 20, 22, 25, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 39).
-el de componente dialógico amor/muerte. 9 cantigas (3 5, 6, 12, 26, 28, 36, 40, 41).
-el de componente más religioso: Dios, misticismo, resurrección. 5 cantigas (7 15, 31, 42, 43). 5 cantigas.

Esta división comporta un riego evidente, ya que es muy extraño que exista una cantiga

[224] Idem

monotemática. Todas, o casi todas, participan, de hecho, de alguno de los otros elementos temáticos, sobre todo teniendo en cuenta que entre sí forman una sola cosmovisión. Por tanto, alguna de las cantigas clasificadas en un grupo podría ser incluida otro (por ej. la 5 en el bloque de Dios o la 13 en el bloque científico).

Una vez aclarado este punto, se pueden señalar algunos hechos de interés. La columna vertebral del poema es el elemento científico que sigue la línea evolutiva, y que se confundirá, al final del poema, con el Amor y la unión mística (desde la cantiga 37 hasta el final) en una clara línea ascendente. Al lado de este hilo conductor, nos encontramos con un bloque importante, localizado en la parte meridional del poema, que es el que habla de la revolución (especialmente la nicaragüense) y de la denuncia. Suelen agruparse los cánticos de tres en tres o en parejas (13-14; 16-17-18; 23-24; 32-33). El tema amor/muerte (que podría agruparse con el de Dios, misticismo y resurrección) se utiliza a modo de cemento que une los dos bloques anteriores, y se encuentra ya desde el comienzo (3-5-6-7), se apodera del final y recorre el poema (12-15-26-28-31-36), oscilando del bloque del amor/muerte y resurrección de la revolución, hasta el amor que constituye una ley más del universo.

Así pues, si hacemos 3 bloques (integrando el 3 y 4), comprobamos que la distribución de cantigas viene a ser muy similar, con lo que el poema muestra un cierto equilibrio. Equilibrio que se desvanece si tenemos en cuenta las distintas tiradas de las cantigas. Por lo general, las correspondientes al primer y segundo bloque suelen ser largas, frente a las más breves amorosas. Lo mismo en cuanto a su intensidad lírica. Por eso podemos hablar de una cierta descompensación y un cierto caos ordenado dentro de la estructura temática de CC que provoca que la parte central del poema -sobre todo aquella más narrativa de denuncia o más científica- se vuelva un tanto embarazosa para la paciencia del lector.

Y hablamos de desorden ordenado porque hay elementos que sostienen una cierta unidad. Nos valdremos del símil de los huesos del cuerpo para explicarlo. La columna vertebral del poema, desde el punto de vista del contenido, se encuentra formada por ese elemento científico-evolutivo del que hemos hablado, y que sigue una línea claramente ascendente (del Big-Bang hasta el punto Omega). La cabeza y los pies, desde el punto de vista estructural, las constituyen la disposición de las cantigas y de los versos (versos libres, con una disposición tipográfica muy

libre, agrupados en tiradas de una extensión similar), que forman una línea claramente circular[225]. Por fin, las costillas que dan unidad tanto a lo temático como a lo estructural son multitud de recursos que trazan una línea en zig-zag que aglutina elementos: el comenzar muchas cantigas con "en el principio"; el uso de constantes anécdotas sobre las que se remonta la especulación, ora científica, ora de denuncia, ora contemplativa del poeta; la repetición de elementos temáticos comunes en los distintos bloques; las referencias metapoéticas; las autorreflexiones apoyadas en preguntas retóricas que inician una tirada de contenido conceptual-duro, etc. Junto a estos elementos también encontramos fallos estructurales como la excesiva longitud de ciertas tiradas o ciertas cantigas, la pérdida del sentido de unas tiradas a otras o de unas cantigas a otras, finales sin fuerza, etc.

Otro hecho estructural a tener en cuenta es la propia estructura de cada una de las cantigas. Aparte de su respectiva numeración y título, todas las cantigas están formadas por varias tiradas de versos que responden a una misma unidad temática. Son poemas dentro de poemas, por eso puede considerarse CC como una agregación de poemas, como un mosaico formado por multitud de pequeñas piezas unidas por la intención global del poeta. Y aquí nos encontramos con otro hecho peculiar de Cardenal, vicio totalmente arraigado en su producción poética, la inclusión de poemas de otros poemarios, anteriormente publicados, dentro de las cantigas[226].

El desarrollo de las cantigas suele ser similar; comienza con unos versos introductorios que raras veces encadenan con la cantiga anterior y que sí suelen conectar pronto con el tema eje de esa cantiga. También muchas de las cantigas comienzan con "en el principio", en concreto 16 de las 43, lo que no deja de ser significativo. En otras ocasiones retoman un tema que se dejó en cantigas anteriores (ej. la 23 comienza "Volviendo a los terrícolas:"). A continuación viene el

[225] el poema comienza: "En el principio no había nada/ ni espacio/ ni tiempo" y termina "Cuando no había nada./ En el principio..."

[226] Así por ejemplo VDV, que da título a una cantiga, aunque haya algún poema de ese poemario en otras cantigas. No vamos a establecer un estudio de los poemarios que incluye en CC el poeta, ni de cuales de esos poemas suprime algún poema. Es un trabajo arduo que se sale de nuestra intencionalidad, y que responde a la gran cantidad de tiempo que tardó en forjarse el poema. No obstante señalaremos que incluye casi todoVDV y unos cuantos de TEC.

desarrollo de la cantiga en distintas tiradas, que variarán en número y extensión. Sí es cierto que en muchas ocasiones el poeta se pierde en especulaciones y consideraciones, que vienen provocadas muchas veces o por una anécdota vital de Cardenal o por interrogaciones retóricas que el poeta se lanza y nos lanza. En cuanto al final de las cantigas tenemos de todo. Las hay que se cierran extraordinariamente bien (28, 40), y las hay que se cortan bruscamente, como acantilados (42, 20, 26), dejándonos con la sensación de que aquello no se terminó como debiera[227]. Otras muchas terminan con interrogaciones retóricas, con lo que al abrir preguntas y expectativas incitan a continuar con la siguiente cantiga (10, 12).

Por último señalar un par de aspectos que también pueden considerarse estructurales. Uno es el enfoque de montaje cinematográfico que preside el quehacer poético de Cardenal, a la hora de mezclar, cortar y montar el ingente material del que dispone. Y esto tanto en el poema en general como en las cantigas individuales en particular. El otro aspecto son las propias reflexiones metapoéticas del poeta sobre el libro que está escribiendo. No son muy numerosas, pero sí ilustrativas; algunas hacen referencia al propio devenir del poema, "y para que no falte el Diablo en este poema" (C. 32), "Trabajando en la presente Cantiga visité a Coronel" (C. 34); otras hacen referencia a lo engorroso que resulta a veces querer hacer ciencia con la poesía, y lo cansado que resulta, y que a veces lo didáctico se ha de imponer sobre lo científico, haciendo que el poeta condense una explicación en una visión poética (son versos del mayor interés), " Debo hacer estos versos más poéticos?/ el poeta subreal quiere estos versos más poéticos" (C.24), "El problema de este poema es que como el universo/ se expanda indefinidamente/ o colapse sobre sí mismo" (C. 34), "El Cántico no tiene fin./ Es decir, el tema del poema no termina" (C. 43), "Así yo ya también con este cántico difícil del cosmos/ (aunque sin lo difícil del físico autríaco Schrödinger/ con su ecuación matemática del movimiento de/ las enigmáticas ondas probabilísticas/ y cálculos prácticos de los movimientos de las moléculas/ junto con los niveles energéticos de los átomos que...)/ queriendo decir tan sólo, entendámonos,/ que estamos hundidos en una realidad toda distorsionada. No sólo porque vemos hundirse el sol en el horizonte/ 8 minutos después de que se ha hundido el sol/ sino porque no se ha hundido el sol!" (C. 34). Algunas son un guiño al lector, "La primera causa del universo/ de la materia cada vez en mayor y mayor/ expansión, queda al lector determinarlo/ Las ecuaciones no lo dicen" (C. 40), mientras

[227] Este será uno de los fallos más graves en este poemario, a nuestro modo de ver.

que otras se refieren a reflexiones sobre el propio contenido del poema, "El que toda parte tienda al Todo/ este es un cliché en mi poema/ pero es de Platón" (C. 43), o sobre su intencionalidad (siendo esta última cita la más desgarradora), "El propósito de mi Cántico es dar consuelo./ También para mí mismo este consuelo./ Tal vez más" (C. 42).

3. 3. EJES TEMATICOS

Estudiaremos los contenidos de CC siguiendo una estructura que intente separar en bloques temáticos lo que constituye una sola cosmovisión. Por ello la división en cuatro bloques que vamos a realizar símplemente responde a una necesidad analítica, ya que en realidad todos los elementos que separemos muestran inter-conexiones importantes.

Los bloques o ejes temáticos que abarca la cosmovisión de la Teología de la liberación de Cardenal son los siguientes: el de la teología de la liberación más escritamente hablando, el de lo científico, el dialéctico: amor/muerte, y el religoso-místico.

3.3.1. La teología de la liberación

Constituyen este eje temático los siguientes elementos: la revolución, la evolución, la socialización y el comunismo, las denuncias, y la propia Teología de la liberación aplicada en textos. Estos elementos se relacionan entre sí, como estrellas que forman una galaxia. Veámos a continuación cómo lo hacen.

A) La evolución, la revolución, el socialismo y el comunismo

La evolución que muestra Cardenal sigue los mismos pasos que la de Teilhard de Chardin, sólo que añade un nuevo elemento, tomado del marxismo: la revolución, que tiene como paradigma vivido la revolución de Nicaragua. Además, la socialización que propugnaba Chardin aquí es comunismo como régimen político distinto al actual, pues a él se le unen los elementos espiritualistas, de comunión, también hacia un más allá, en un comunismo cósmico y con Dios. Así pues, Cardenal enriquece el pensamiento teilhardiano con elementos propios de la Teología

de la liberación.

Paradigma de esto es la Cantiga 8 ('Condensaciones y visiones de San José de Costa Rica'). Allí habla y explicita su visión[228], una visión de que "pasará el Capitalismo", "Tan seguro como la primavera sigue al invierno", tan seguro como que el cosmos por su propio movimiento conduce a la socialización y a la revolución: "y ya vimos que el destino de una condensación/ no está determinado por su intensidad sino por su masa/ Por muy débil que haya sido su intensidad original/ las grandes condensaciones se van haciendo más grandes/ y más grandes, y las pequeñas desaparecen absorbidas/ por las más grandes, y al final no queda sino una colección/ de enormes condensaciones. Así son los fenómenos que llamamos/ socializaciones, y así es/ la Revolución". Por eso, y hasta que llegue el momento de la Revolución en todos los países, que sufren el sistema capitalista, la creación pide a gritos la Revolución[229]): "Esa fue mi Visión esa noche en San José de Costa Rica/ La creación entera aun en los anuncios comerciales gemía con dolor/ por la explotación del hombre por el hombre. La creación entera/ pedía, pedía a gritos/ La Revolución".

En la Cantiga 12 ('Nacimiento de Venus', habla Cardenal de una evolución dialéctica, hacía el Reino de los Cielos, utilizando nuevos términos de la Teología de la liberación aplicados al concepto evolucionista de Chardin: "La aparición de la primera célula/ una revolución del universo/ Surgía algo individualizado y libre/ La evolución dialéctica del universo/ hacia el Reino de los Cielos". En la Cantiga 13 ('El árbol de la vida'), incluso citará al jesuita francés, pero identificándolo con una concepción cristiana sólo de la Teología de la liberación: "El cristianismo es el philum de la evolución para Chardin/ (pero digo no todo cristianismo sino el de la revolución)".

La evolución camina hacia una socialización creciente, "hacia el hombre nuevo", título de la Cantiga 19: "La evolución de la materia ha sido hacia la vida/ y de la vida al pensamiento/ Y

[228] Este es uno de los ejemplos del sentido profético en su acepción primera, la menos utilizada por Cardenal

[229] Aquí nos encontramos con una ruptura del sistema esperado, de la frase pauilina: “la creación pide a gritos la manifestación de los hijos de Dios"

del pensamiento?/ Hacia el amor/ El universo todo es estructura/ es decir, sociedad/ el átomo es sociedad/ la molécula es sociedad/ la célula es sociedad/ el organismo es sociedad/ El hombre es sociedad/ La soledad que sufrimos es por ser sólo individuos/ La felicidad es en los otros (...)/ Adán solitario era infeliz/ en el Paraíso!" (antítesis cargada de fuerza poética). Una socialización que se realiza en el comunismo aquí en la tierra, un comunismo como el de ciertos pueblos indígenas, grupos de población o el de ciertos regímenes políticos -Cuba, China-: "20 indios de Majimpampa/ trabajando en la carretera de Cajabamba/ cada uno con su maíz y su máchica: ninguno/ come lo suyo: junto en un poncho/ el almuerzo común./ Los indios de la comuna de Majipamba/ alegres alrededor del poncho./ 80% latifundio (no/ como la economía común de los indios de Majipamba/ Su base misma/ en la estuctura biológica del hombre" (...) "Y, zas! las nuevas viviendas,/ lecherías, las escuelas, hospitales/ Revolución haciéndose cantando/ Afiches como la misma luz de Cuba./ En 1959 Fidel hablaba como el Deuteronomio/ dice Matthews/ (contra la usura)/ Y todos los billetes de Cuba firmados: che/ con minúscula", (...) "Y el arroz estaba hasta en el aeropuerto/ casi junto a la pista./ Los lindos sombreros cónicos son sólo los de las mujeres/ Niños con libros bajo el brazo entre los arrozales/(..)/ Esto es lo que vimos. Millones de seres humanos/ con azadas, con cestos, con las puras manos, cambiando/ la naturaleza para la sociedad futura" (Cantiga 38, 'Asaltos al cielo en la tierra').

El comunismo que exalta Cardenal se une con comunión, elemento de la evolución y elemento cristiano, y vienen a ser una misma cosa. Con ello se formará el cóctel de la Teología de la liberación. Cóctel peligroso para algunos, como Vargas Llosa (quien aparecerá otra vez más en CC) "Como KOINONIA. Comunismo y comunión es lo mismo./ "el feo cóctel"/ dice Vargas Llosa "de política y cristianismo/ que él ha puesto de moda"/ (yo) (según él)" (Cantiga 38). Por eso escribe el ejemplo de los sacerdotes en la revolución Checoslovaca: "Por hacer a Checoslovaquia bolchevique./ La sangre de Cristo como bandera/ -cáliz rojo bordado sobre blanco-./ La comunión con las dos especies/ como símbolo del comunismo de la primitiva iglesia./ Los clérigos fueron los teóricos/ de un movimiento de masas de campesinos laicos./ El comunismo tan importante como la reforma religiosa."(Cantiga 17, 'Viajes en la noche'). Esta unión entre comunismo y cristianismo tiene su base en Teilhard de Chardin: "Así ha de entenderse/ El padre Teilhard de Chardin no excluía de la Iglesia/ a nadie que creyera en el Amor./ Una, una sola humanidad, hermanos./ Cada uno en el otro y en el otro. /La evolución no paró en la persona individual,/ no ha llegado al límite todavía./ El descubrimiento de la redondez

es/ de que la tierra está en los cielos" (Cantiga 38).

B) Exaltación de la revolución Nicaragüense

La Revolución sandinista es presentada por el poeta nicaragüense como prototipo de las revoluciones hechas por el amor y para la comunión, prototipo de las revoluciones de la liberación: "Esto es:/ el 19 de Julio va dando vueltas por todo el planeta/ y va dando vueltas por todo el planeta el amanecer,/ mejor dicho, el planeta va dando vueltas ante el amanecer,/ este amanecer del 19 de Julio,/ y el pedazo nuestro Nicaragua pasa hacia el mediodía/ con la Plaza 19 de Julio repleta de pueblo bajo el sol/ todos los colores en ella como repleta de flores/ y va pasando más, hacia el cono de la sombra/ el cono de la noche con estrellas,/ y ya brillan las primeras estrellas/ sobre la Plaza 19 de Julio,/ ellas con otras fechas de otros calendarios de otras órbitas/ Habrá allá un planeta bajo una lluvia continua?/ O tendrá ya dinosaurios?/ O ya es el Reino de los Cielos?/ Y cómo se nos verá desde allá?/ Como una de esas estrellas!/ Qué bella se verá entre ellas nuestra Tierra" (Cantiga 13, 'El árbol de la vida'). Una revolución que muestra el gusto de Cardenal por pasar de lo grande a lo pequeño, de lo cósmico a lo nacional. Una revolución que se narra explicitamente en diversas cantigas (14, 16, 17, 18), una de la cuales, la 18 es un libro que se reproducirá en ésta y otras cantigas, "Vuelos de victoria", analizado en su momento. Por tanto no se nos ofrece nada que no se haya dicho ya, si acaso que CC supone la inscripción de la revolución particular Nicaragüense dentro de un proceso cósmico, del que, según el pensamiento de Cardenal, es parte indefectible la revolución.

C) La denuncia

La denuncia ocupa un amplio campo en el conjunto de CC, y forma parte integrante de la vocación profética de Cardenal. Entre otras cantigas en que aparecen elementos denunciatorios, son eje este factor en la 16, 21, 23, 24, 27, 32 y 33. Las denuncias se dirigen especialmente contra el sistema capitalista, los ricos, los Estados Unidos -causantes de todos los problemas de los países latinoamericanos y especialmente de Nicaragua-, y contra la Iglesia oficial. No voy a analizar aquí los ricos recursos que utiliza el poeta para afilar su lenguaje, sino que vamos a ver los contenidos duros de su denuncia. Si que es interesante resaltar, por otra parte, que la denuncia es siempre concreta, con nombres y apellidos, y que incluso en esa denuncia logra trazar algunos

retratos impresionantes de hombres contemporáneos.

Muy bien se ve este tono de denuncia y el profético, junto con la cosmovisión de la Teología de la liberación (con la cita expresa que realiza al Evangelio de Tomás[230]) y la inclusión de un nombre concreto, en la Cantiga 26 ('En la tierra como en el cielo'), raíz de su denuncia contra el capitalismo. Observemos, la utilización del texto del Padre Nuestro como título de la Cantiga, muestra evidente de la intencionalidad del poeta.

"Jesús dice: Quien haya encontrado el Sistema
y se haya hecho rico, que renuncie al Sistema"
(Evangelio de Tomás.)
Con los organismos pluricelulares
las células pasaron del yo al nosotros,
y el egoísmo de las células, su regresión al yo desenfrenado
es el cáncer, y Mr. Kirsch que empezó su fortuna a los 9 años
prestando al interés a los otros niños
hasta ser el multimillonario que ahora es
dice que la cena perfecta es sólo de dos personas:
You and the waiter.
Las máximas ganancias privadas para,
solamente para, más rejodidas ganancias privadas.
Con lo cual la desigualdad sistematizada.
La libertad, libertad de empresa,
de comercio, no de las personas.
Morderán el polvo las doctrinas económicas

230 El Evangelio de Tomás es uno de los libros del s. IV D.C. perteneciente a una biblioteca agnóstica (Khenoboskion), descubierta en 1945 por Jean Doresse, Etienne Drioton y Togo Mina. Es un evangelio, en boca del apóstol Tomás, de los denominados "apócrifos" por la Iglesia. Denunciado y condenado como hereje por sus contemporáneos, para J. Doresse, "las ideas de T. No son estrictamente evangélicas. Son hasta ambiguas, pueden tener incluso 2 ó 3 lecturas disitintas, facetas cuyos reflejos cambian según la época que se le supone a su vocabulario" (en El libro de ref. es el de Manuel Alcalá El evangelio copto de Tomás: palabras ocultas de Jesús,

contrarias al corazón humano,
y tal vez lean este poema dentro de mil años
cuando ya no se leerá Newsweek...
En el año 43 de la Era Nuclear...
Y me dice Coronel
que en Nicaragua ahora un poema sin política
sería un poema capón.
"Les doy mi paz, pero no es la paz que da el sistema"(Jn.14, 27)
Como dijo también que Su reino no era de este sistema.
Así en la tierra como en el cielo.
Y porque enviar algas a Venus que transformen
dióxido de carbono en sano oxígeno
y con lluvias que reduzcan su calor
o fragmentar a Júpiter en pequeños planetas habitables
"perfectamente factible en los próximos diez mil años"
pero que el hombre deje de ser egoísta
o sociedad sin clases
ni lo piensan."

Esta denuncia, con claras raíces marxistas mezcladas con una concepción cristiana, es uno de los elementos que más cohesionan la cosmovisión de la T de L., y que se usará constantemente. De ahí que se repitan las alusiones o las citas evangélicas, transformándose en lanzas arrojadizas, siempre bajo un prisma revolucionario y de lucha por el oprimido, víctima de la sociedad capitalista. Traeremos a colación otro ejemplo, esta vez de la Cantiga 32 ('En el cielo hay cuevas de ladrones'). El motivo de la Cantiga se nos hace pronto bien patente: " Acaso la toman como una cueva donde se reúnen ladrones?/ (La tierra) (La casa de Yavé)/ De donde lo de/ "Han convertido mi casa..." etc./ La mitad del planeta/ para un 6% de planetarios". Y, a continuación pasa a una crítica que da en el corazón del sistema capitalista -y que se intensifica con el recurso formal a la mayúscula-: "La sociedad de consumo/ la suprema patología de la historia/ (...)/ La marca de sus productos es INSATISFACCION/ industrializaremos los

---

evangelio según Tomás: el evangelio de los evangelios, Edaf DL, Madrid, 1989, pág. 31). Otro Sigueme, Salamanca, 1989.

cometas?/ Tal vez puesto en la órbita de un planeta de otra especie/ un anuncio de mil millas de largo/ BEBA COCA COLA/ Está el problema económico: en el asteroide escogido/ de qué viviremos? qué importaremos y qué exportaremos?/ Cuando la producción no tiene por objeto la satisfacción/ toda la energía humana, inteligencia, iniciativa,/ materias primas, son para la producción y venta/ de lo inútil".

Dentro de esta denuncia le nacen al poeta auténticas metáforas sorprendentes y de gran carga afectivo-conceptual: "donde las almas son diskettes que graba una computadora/ y pasan por la acera cartapacios sin que los lleve nadie". Y cómo no, la utilización de lo evangélico (Jesús como guerrillero): "Jesús hizo una doble cita/ cuando se tomó el templo, aquella acción de comando./ De Isaías: Su casa de oración para *todos los pueblos del mundo*./ Y Jeremías: Su casa hecha cueva de ladrones./ No el templo, donde él nunca fue a orar,/ la tierra toda era profanada".

La cantiga continúa con grandes críticas al capitalismo, a capitalistas concretos (Rockefeller, Du Pont, Morgan, etc.), o a compañias (Kuwait Oil, Ford Motor Company, Xerox, General Motors, etc.), a Reagan (Pentágono y CIA incluídos), incluso a Vargas Llosa[231].

Así, tras una buena cantidad de versos, termina criticando a la Iglesia Oficial (veamos la contraposición de la que se sirve: "Cristo presente en las celdas de las cárceles/ y no en los palacios episcopales./ Y así como el obispo de Canarias, bajo Franco/ lanzó una protesta indignada por,/ pero muy indignada, por/ las piernas femeninas en las playas,/ Mons. Chávez bajo Somoza III inauguró/ su episcopado con importantísima pastoral sobre/ aquel gravísimo mal:/ la minifalda"); y exaltando el triunfo de la revolución de Nicaragua, en un tono muy propio de Cardenal "la bella noticia de una revolución nueva/ tras la mierda/ Literalmente con los presos del Uruguay:/ en la letrina,/ en pedazos de periódicos usados/ leyeron, tras lo turbio,/ el triunfo de la revolución de Nicaragua".

La denuncia al capitalismo, concretada en sus representantes máximos, los ricos, toma

[231] "Me invitaba a cenar y preguntó qué quería comer./ -Peruana./ -Peruana???/...Bueno está bien. Hace mucho no comemos comida peruana./ Estaban el pintor Syzlo, Blanca Varela, otros./ El restaurante típico al que nos llevó, puros espejos,/ era super-exclusivo me dijo después Gigi Varese"

tintes antológicos en la última tirada de la Cantiga 27 ('La danza de los millones'), en la que hace un verdadero retrato poético de un "billonario eremita", del que sin mencionar el nombre[232], y del que tras describir vida y fortuna, narra su triste muerte, utilizando la antítesis para lograr un efecto patético: "Murió desnudo en lo más alto de un hotel de Acapulco/ como uno de los Casos Más Necesitados del New York Times./ Un miserable teniendo un billón y medio de dólares./ En un cuarto oscurecido, silencioso y sin tiempo,/ al pie de la cama como siempre la pantalla/ y en la cabecera como siempre el proyector./ No dejó ningún hijo, ni testamento a nadie./ En su cadena de casinos en Las Vegas, un minuto de silencio./ Se pararon los naipes, las ruletas, los dados, las señoras/ frente a sus máquinas de juego con monedas en vasos de cartón./ "Okey, pasó el minuto, sigan jugando"/. Y en los salones de baile siguió la danza.". Este retrato, juntos con otros que hace el poeta nicaragüense constituyen un subgénero importante dentro de la denuncia, tanto por su calidad poética como por su testimonio, y son merecedores de un estudio monográfico.

La denuncia a los Estados Unidos y a sus dirigentes es una constante en la voz profética de Cardenal: "Recordemos que Henry Adams dijo que desde George Washington/ la evolución de los presidentes de Estados Unidos/ contradice la teoría de Darwin/ (Actualmente en la Casa Blanca un Neandertal...)" (Cantiga 26). Sobre todo por explotar a los países hispanoamericanos, y en concreto, a Nicaragua. Esto se ve especialmente en la Cantiga 24, 'Documental latinoamericano'[233]. Cardenal irá pasando revista a los diversos países: Paraguay, Colombia, Argentina, Haití, Perú, Chile, Colombia, Puerto Rico, México y Nicaragua. Y su denuncia será contundente, como el lenguaje que utiliza, ya que la situación así lo requiere (se pueden ver "LAS VENAS ABIERTAS DE AMERICA LATINA"). Pero no queremos hacer referencia a estos denuestos -que son del mismo calibre que los ya señalados- sino mostrar ahora la agria denuncia que hace en esta Cantiga -y que se extenderá a otras- a la Iglesia Oficial. Es una nueva faceta de la Teología de la liberación, conocida desde un punto de vista teórico, y que ahora palparemos en los versos del poeta-sacerdote.

[232]pero del que ofrece muchos datos vitales: "alcanzó a los más altos niveles del gobierno de Estados Unidos,/ entrelazada con tentáculos de la Agencia Central de Inteligencia/ Se dice que compró y vendió a cien Richard Nixons/ incluyendo a Richard Nixon"

[233] Esta explotación llevada a cabo tanto por el gobierno como por las compañías norteamericanas, ejecutoras del sistema capitalista ("El que la guerra del Chaco fue entre la Esso y la Shell/ hay que saberlo")

Se acusa a la Iglesia, representada por su jerarquía, de connivencia con el poder opresor, capitalista: "Y cuando su Eminencia el Cardenal salió/ de la entrevista de una hora con el ministro de justicia/ preguntado por periodistas si trató el genocidio del Mato Grosso/ contestó: "pensábamos hablar de ese asunto/ pero se nos olvidó", "Y el Cardenal Arzobispo de Guatemala/ con mitra feudal y bajo palio oligárquico/ en procesión solemnísima machucando oprimidos/ Oprimidos, y una alfombra de flores y aserrín de colores/ La que acarrea a sus dos hijos inválidos en un carretoncito/ El tuberculoso viviendo bajo la chatarra de un carro./ Basta preguntarse: Quién elabora las leyes de Guatemala?/ La mayoría de los obispos latinoamericanos/ profesando la herejía monofisista/ (sin querer ofender a los armenios)/ Como la Iglesia Católica de Cuba había caído en la antigua herejía/ del docetismo", "Monseñor Pimiento, Presidente de la Conferencia Episcopal/ (Cuál? Es igual)/ dió su apoyo al Estado de Sitio"[234]

Cobra especial relevancia la crítica que hace al Papa, bien directamente, ("Casaldáliga visto como diabólico/ y San Monseñor Romero/ Un Cristo conservador/ y su vicario en la tierra un Capitalista Utópico"), bien aprovechando la narración de un suceso, ["Su colección de 2.000 trajes y 10.000 corbatas/ "En la foto, con uno de su uniformes de mayor esplendor/ A su izquierda el Papa..." (El mismo que se negara/ a recibir a Gandhi en taparrabos.)], bien descalificando directamente, ["Según el Credo del concilio de Nicea (aún vigente)/ creemos en la creación de todo lo visible y lo invisible/ aunque los pobres Padres Conciliares de Nicea fueran/ científicamente tan atrasados como Juan Pablo II" (Cantiga 34, 'Luz antigua sollozante')][235]

D) Algo más sobre la teología de la liberación

Queremos referirnos ahora a algunos aspectos de la Teología de la liberación, temáticos y de tratamiento textual, que merecen comentario detenido. Por una parte, el tratamiento textual de los textos bíblicos, principalmente del nuevo testamento. Ya se vió que esta corriente teológica

[234] Cardenal se sirve, como es habitual en su denuncia, tanto de grandes antítesis como de sutiles ironías para dar vigor a su expresión.

[235] Ya quedó reseñado en su momento los "toques de atención" de la jerarquía de la Iglesia al sacerdote nicaragüense. Recordemos también la pública admonestación de Juan Pablo II, en el aeropuerto de Managua.

reinterpreta dichos textos, y ya señalamos algún ejemplo concreto (el Jesús guerrillero cuando expulsa a los mercaderes); también hemos comprobado cómo Cardenal utiliza tanto el evangelio tradicional (con palabras de Jesús entre comillas, sin entrecomillar, con referencias a pasajes concretos del evangelio) o textos de oraciones (con rupturas del sistema esperado, logrando, mediante ese recurso, dar una nueva interpretación a las Escrituras), como el Evangelio de Tomás, adecuándolo a la reinterpretación Bíblica de la Teología de la liberación.

Otra muestra la tenemos en la última Cantiga ('Omega'): "`Tú los has dicho. Yo soy rey.'. Dijo en el pretorio./ Lo que habéis de interpretar en ortodoxa manera:/ Yo soy el Pueblo. Y el Pueblo es rey./ Yo soy el proletariado./ Y el proletariado es rey de la historia./ `Muchas veces habéis oído hablar de un Juicio Final del mundo.'/(Sandino a su tropa) `Por Juicio Final del mundo debe entenderse/ la destrucción de la injusticia sobre la tierra/ y reinar el Espíritu de Luz y Verdad, o sea el Amor'/ También precisa Jesús:/ que el Juicio lo hará alguien que tuvo hambre, estuvo preso.../ Según los antiguos persas/ el orden del cosmos es por los hombres justos./ Y dice el Evangelio de Tomás/ que el reino de los cielos está extendido sobre la tierra/ pero los hombres no lo ven".

Esta reinterpretación de las Escrituras tendrá un valor importante en la revolución, concebida por esta teología con el elemento + violencia, sobre todo a la hora de hablar de la Resurrección, ya que ésta anima y confirma la lucha actual.

Otro de los elementos, esta vez temáticos, que resalta la concepción de la Teología de la liberación, es la reivindicación de la función social de la Eucaristía, tomada ésta como ágape, como ocurría en un principio, y enlazándola con una milenaria tradición de pueblos antiguos que comían del trigo como eucaristía -acción de gracias- por las cosechas y la vida. Y esto, hecho a costa del silenciamiento de la Eucaristía como sacramento, donde está realmente presente Cristo. Este tema lo trata Cardenal en la Cantiga 37, "Cosmos como comunión". Allí denuncia y pide: "Ofreciendo maíz los hopi ofrecen sus cuerpos/ porque en sus cuerpos se convierte el maíz/ y al creador del maíz dan GRACIAS sus cuerpos (*Eucaristía*)/ Después la comunión católica fue sin valor nutritivo/ El Concilio de Laodicea, en 363, prohibió los ágapes./ Una transubstanciación sin proteínas./ Mientras la cuestión de transubstanciación del vino en sangre/ tanta sangre derramó./ Hace ya tiempo que en los templos no se da de comer/ Con el lugar común de que/ el cielo es

más importante que la tierra". A continuación el sacerdote-poeta narra sus eucaristías, en donde se ve sólo el valor social de la comunión. Así una misa multitudinaria en Dusseldorf: "Les doy la comunión, con/ cestas de pan rubio, y vino rubio del Rin/ en vasitos de cartón. Tantos/ trigos juntos en un sólo pan/ tantas uvas doradas en un sólo vino./ Y también todos unidos en el canto". Y por si no quedase sufientemente claro, critica Cardenal[236] una procesión del corpus, ante la cruda realidad social. Reproduciremos este pasaje porque además nos muestra los aspectos que hemos señalado de esta teología, incluido el testimonio personal de un sacerdote revolucionario:

"Dios hastiado de tantas misas cantadas en Colombia
100 niños muriendo de hambre diariamente
en la risueña campiña colombiana, y el Cardenal:
`que esperen en la misericordia de Mi Dios'.
Y para el Corpus sacan en Bogotá
el Cuerpo de Cristo en aquella gran custodia verde
con tantas esmeraldas que el pueblo llama la Lechuga.
"Tuve hambre"
Hastiado de misas pontificales.
Pero Camilo prefirió a la cruz pectoral
la de Jesús.
Si hubiera predicado en el lenguaje de Pastorales y Encíclicas
hubiera muerto de muerte natural.
El Rector nos había prohibido pronunciar su nombre
en el Seminario de Cristo Sacerdote.
Lo enterraron secretamente en la selva diciendo
"no vaya a ser que resucite".
Santiago Apóstol había sido claro: la liturgia
pensión a las viudas,
círculos infantiles,
y no contaminarse con la mentalidad capitalista.

[236]Sin negar la presencia de Cristo, cosa que nunca hará explícitamente, pero sin darle la importancia que debe, desde un punto de vista ortodoxo

Mi sociedad no es de este Establishment
dijo Jesús a Pilatos.
Y ese poster rojo y negro, en tantos cuartos de estudiantes,
como un corazón de Jesús,
no es el Presidente del Banco de Cuba, ni el Ministro de Industrias
es el Che resucitado."
(Cantiga 24)

Esta reivindicación, y la ausencia del valor sacramental de la Eucaristía será un aspecto importante de la Teología de la liberación, junto con la ausencia de la figura de María, y que contradice en cierta manera una afirmación de Cardenal: "Yo deseaba escribir poesía religiosa, poesía, por ejemplo, sobre la Virgen María, a la que siempre he amado muchísimo, pero no podía hacer una poesía con los elementos teológicos que tenía. Con la técnica de mi poesía, que es heredada de Ezra Pound, no tenía los elementos para hacer poesía religiosa"[237]. Por lo visto, pese a que la Teología de la liberación. ha utilizado el magníficat de la Virgen como muestra de un cántico a favor del oprimido, como hace Pedro Casaldáliga, en Cardenal esta manifestación no ha tenido lugar.

Otro aspecto fundamental y que quizá por ser tan obvio, parece que queda sobreentendido, es el mundialmente conocido como la opción preferencial por los pobres que demuestra esta Teología de la liberación, y que en el poeta nicaragüense impregna, (con un lenguaje propio, tomado de los marxistas y al que se une la condición del pobre, desde un punto de vista eminentemente cristiano) todo su CC, y que se manifiesta sobre todo denunciando la explotación que sufren y consolándoles con la promesa y la realidad de la revolución ("Es porque ahora nuestra riqueza/ poquita que sea,/ es para todos."). Una revolución entendida como un anclaje en un proceso evolutivo espiritualista -herencia de Chardin- que ha de llevarles, en última instancia, tras el Reino de Dios en la tierra, a la unión con Dios. Por eso hay un contrabalanceo hacia lo positivo -que ahora estudiaremos- que compensa todo este tono fuerte y explícito de denuncia que hemos analizado.

[237] Entrevista de Raquél Fernández, en Lúce López-Baralt, op. cit. pág. 12

3.3.2. Lo científico

Hacer con la poesía ciencia[238] y con la ciencia poesía[239], era una de las principales intencionalidades de Cardenal[240] en CC y desde luego que lo intentará generosamente a lo largo de numerosas cantigas, ya que ésta será la columna vertebral que sostendrá todo el poema. Ciertamente no parece tarea fácil a primera vista, pese a la técnica poundiana, cumplir el objetivo.

Como los recursos poéticos que emplea el poeta todavía esperan su turno, nos centraremos ahora en ver los componentes semánticos dentro de lo científico[241]. Procederemos

[238] Cardenal se documentó abundamentemente sobre el tema que iba a tratar, leyendo sobre todo libros de divulgación científica sobre el tema, pero además, según nos confesó en el Círculo de Bellas artes (tras la admiración que le profesó una señora -que se declaró astrofísica- respecto a las teorías que aparecían en Cántico), que había viajado al Instituto Astrofísico de Munich, para conversar con diversos especialistas sobre el Big-Bang, la Entropía o los extraterrestres.

[239] A este respecto es interesante recordar que la génesis de CC fue la contemplación del cielo estrellado en Solentiname, al que sí se le uniría después las intencionalidades señaladas. No se ha de olvidar esto -aparte de las múltiples referencias que posee el mismo poema al hecho de estar mirando Cardenal la noche estrellada, bien desde Solentiname en la mayoría de los casos, bien en otros lugares- para darse cuenta de que, ya desde un principio, lo contemplativo, y con ello lo poético, habían ganado la partida.

[240] Intencionalidad compartida con el poeta cubano Rafael Catalá, autor de Ojo Sencillo/Triqui traque (New York, Cartago, 1975), Copulantes (Minneapolis, Prisma, 1986), y especialmente Cienciapoesía (Minneapolis, Prisma, 1986). Rafal Chabrán analiza las relaciones entre la poesía de Catalá y Cardenal en un interesante artículo,"Catalá, López Montenegro and Cardenal" (en Rafael Catalá: del Círculo cuadrado a la cienciapoesía, Luis A. Jiménez editor, Venture one Publishers, Whasington, 1994, págs. 144-169), en el cual también especifica los orígenes del interés por lo científico-poético en Cardenal, que se apuntan en "Condesaciones y Visiones de San José de Costa Rica" (73) y se consolidan en la publicación de "poemas cosmológicos" en 1986 en la revista "Interciencia". Esos seis poemas formarán parte de CC. En el mismo libro aparece un artículo de Wilma Detjens, "La ciencia poesía de Rafael Catalá" (págs. 118-135), que pone de relieve el influjo de la Teología de la liberación en la cienciapoesía del escritor cubano.

[241]en la cantiga 34, 'Luz antigua sollozante', después de exponer muchas ideas científicas, hace Cardenal una confesión sobre su labor y sobre su pensamiento científico: "Yo no soy científico, obviamente, pero veo/ que la ciencia actual es la misma de Empédocles de Akragas/

como en el apartado anterior, señalando los componentes semánticos de su concepción científico-cosmológica: el evolucionismo espiritualista de Chardin, las consideraciones de la ciencia actual (como la teoría del Big-Bang, las leyes del universo, el espacio-tiempo, Gaia), los elementos históricos y etnológicos, los elementos políticos, y por último, algunas consideraciones especulativas (como la de los extraterrestres).

A) Evolucionismo espiritualista de Chardin.

Aunque el influjo del evolucionismo de Chardin es evidente y explícito a lo largo de todo CC, Cardenal añade, a la línea evolutiva espiritualista del jesuita, teorías de la ciencia actual que no conoció aquél, imbricándolas en su pensamiento sin ninguna fractura. Añade, además, otros elementos en los que Chardin, lo más probable, no estaría de acuerdo, sobre todo la Revolución (y además ésta entendida de una manera violenta) como una etapa más de la evolución que guía la materia hasta el punto final, Omega.

El influjo de Chardin parte de una misma concepción que mezcla lo material con lo espiritual o religioso, y que queda perfectamente reflejado al concebir la materia como espiritual, fruto de una evolución natural y progresiva. Como señalaba el propio poeta en la citada conferencia del Círculo de Bellas Artes, "la materia se hace espiritual por evolución, no por intervención"[242]. Este es el núcleo duro del pensamiento de Chardin que comparte Cardenal, y que no nos toca a nosotros juzgar como ortodoxo o no, dentro de una concepción cristiana, o Católica, de la creación del mundo.

Se puede detectar esta mezcla desde el inicio de CC, que parte de una teoría comúnmente aceptada por los científicos, denominada Big-Bang, que da título a la primera cantiga, y que llega hasta otra teoría, la del punto Omega,[243] título también de la cantiga que cierra el poema.

---

que decía que el universo es sólo tierra, agua, aire y fuego"

[242]Se supone que es una intervención de la divinidad

[243] No nos atrevemos a calificar esta teoría de científica, ya que habría que ver antes qué se entiende por científico. Respecto a la vigencia de esta teoría de Chardin, creemos que está bastante olvidada o en desuso por los propios científicos, quienes no se meten en berengenales "espiritualistas", que consideran fuera de su ámbito

Esta mezcla materia-espíritu se acentúa también desde el principio al incluir, como estribillo del poema, las palabras del Génesis bíblico, "en el principio", y al dedicar la segunda cantiga, 'La palabra', a mezclar dicha teoría científica con el relato religioso, una constante de CC (En el principio era la Palabra/ y la Palabra era luz (...)/En el principio dijo Dios: Hágase la radiación/ El universo en aquella hora tan caliente y denso!" (C. 12)). Se produce pues, una amalgama tal que es difícil separar elementos, ya que todos se integran en una visión de fondo muy sintética, que se explicitará cada vez más en el poema, hasta llegar al anclaje de la materia espiritual viva -el hombre- en su creador, Dios.

En la Cantiga 13, 'El árbol de la vida', se puede observar lo dicho hasta ahora, más la inclusión de la teoría, que explicitaremos después, de Gaia. Así, podemos ver la línea evolutiva que sigue el esquema de Chardin, "Del caos a la inteligencia cósmica./ La dirección de la evolución no se desvía./ El reino mineral, vegetal, y animal/ y el otro reino./ Colectividad armonizada de conciencias,/ o superconciencia de Chardin./ El planeta con una sola envoltura pensante./ La pluralidad de reflexiones individuales/ en una sola reflexión unánime a escala sideral"; "la diferencia entre la especie humana y las demás especies/ es que no se dividió en diferentes especies./ Mientras más se ha extendido en el planeta se ha unido/ más y más como una sola especie./ Y todo porque es redonda./ Por ser Gaia, la tierra, redonda./ Nos dispersamos en toda ella para unirnos en ella./ Como los meridianos se apartan y convergen nuevamente/ en toda esfera./ O Planetización (otra vez Chardin)./ La redondez es/ la unificación./ Hominización".

Una línea evolutiva de la que participa Cristo, y que está anclada en la materia, "De lo más simple a lo más complejo,/ de menor a mayor organización./ La vida evolucionó de la no vida./ Alimentada en las aguas primigenias/ de energía de erupciones volcánicas y descargas eléctricas./ Erupciones volcánicas venenosas y siniestros relámpagos./ Las células comenzaron a comer luz,/ extrayendo azúcar del sol./ De la roca estéril brotaron fuentes de fotosíntesis,/ las abundantes fuentes de energía de la radiación solar./ Todavía nacemos en el mar,/ en el agua salada de la bolsa amniótica./ Primero eran huevos suaves y gelatinosos en el agua/ Después en tierra, con cáscara dura y el agua dentro./ Los humanos aún gestándonos dentro del agua/ y llevando dentro el mar llamado sangre./ El Dios-humano murió en la cruz pidiendo agua./ ADN nuestro ADAN." Por fin, otro paso más, la Revolución, que se unirá con la evolución, y en los

versos que siguen, con la Resurrección: "En el umbral de una nueva evolución/ como cuando de la materia surgió la vida./ De lo más simple a lo más complejo,/ de menor a mayor organización./ Las leyes de la evolución social son las mismas que las del cosmos./ "Hoy [1918] Resurrección es Revolución" (Karl Barth)./ Y lo será mientras la vida del sol lo permita."

Y para proceder con un poco más de orden, señalaremos algunos elementos propios de esta visión evolutiva:

-La inclusión de lo Bíblico es un elemento clave, ya que sirve para demostrar algo que, aunque sea cuestionado en algunos pasajes de CC mediante preguntas retóricas para hacer ver lo absurdo de su contrario, suele ser aceptado sin más en algunas cantigas: el hecho de **la creación** (otra manera de aceptarlo es mediante la superposición de planos, esto es superponer el Big-Bang con las palabras del Génesis). Con ello tenemos el elemento primero que luego puede evolucionar, "En el principio/ Dios modeló con sus dedos el polvo cósmico" (Cantiga 20, 'la música de las esferas'). La creación, es por tanto, en sí misma evolutiva, y aún no ha terminado, "La creación es un canto/ La creación no ha terminado todavía" (C. 20), y no lo hará hasta que todos lleguemos al punto Omega, tras pasar por todas las etapas evolutivas, de las que una de ellas es la Revolución.

Pero también hay que decir (aunque nos salgamos un poco del influjo de Chardin, caminando hacia consideraciones que haremos después) que el hecho de la creación se relaciona con teorías científicas, y se trata de explicar en otras cantigas, como por ejemplo la 22, 'En una galaxia cualquiera'[244], en que se relaciona con la aceptada ley de la expansión del universo: "Cómo empezaron las cosas a partir de la nada./ Si las galaxias llenan todo el espacio cómo se expanden?/ A no ser que sea el espacio el que se expande;/ sencillamente la escala de todas las distancias/ Y el comienzo de la expansión es la creación del universo./ "Lo más cercano al acto de creación/ que ha descubierto la ciencia."/ Nada físico pudo ocurrir antes del comienzo de la

[244] Esta cantiga podría tomarse como ejemplo del tratamiento de diversos materiales que hace Cardenal, y de cómo deambula su pensamiento por los distintas tiradas que constituyen la cantiga. En ella mezcla teorías sobre la creación distendidas gracias al tratamiento de lo pequeño y a guiños al lector, con toques irónicos en los que se mete, p. ej. con Reagan, pasando por hechos anecdóticos como el de Solentiname o el que cierra la cantiga.

expansión/ lo que satisface los requisitos de un acto de creación./ Antes de la expansión no sólo no había materia/ sino tampoco espacio ni tiempo./ Si algo ocurrió `antes', fue antes de que hubiera antes./ Pero un Mecanismo separó materia de antimateria./ `El salto cuántico de la nada al tiempo'/ que dice Coleman./ De acuerdo: puede explicarse la creación sin necesidad de creador./ Pero a lo mejor,/ el universo empezó a ser cuando el creador dejó de participar (hipótesis supuestamente atea de Atkins)."

-Que **la materia es espiritual** es otra de las principales afirmaciones que toma Cardenal de Chardin[245], y que se unirá también a teorías recientes como la de Gaia, que considera a la Tierra como un ser vivo. Y es que la materia es vida, vida que evoluciona hacia el espíritu. Por eso se puede hablar de un materialismo nuevo: un materialismo espiritualista, herencia de Chardin, herencia de un pensamiento sintético de clásicos contrarios. Por eso tras recordarnos que "Hace 15.000.000.000 éramos una masa/ de hidrógeno flotando en el espacio, girando lentamente, danzando" podrá decir el poeta, de forma poética con ecos quevedianos, algo que repetirá de vez en cuando: "De las estrellas somos y volveremos a ellas" (C. 4, 'Expansión'). Y es que "La materia inanimada se volvió espiritual" (C. 12).

Esta conversión de la materia en espíritu heredada de Chardin supera la visión de la materia según el molde marxista, al incluir a Dios y la resurrección como culmen del proceso evolutivo, como se puede ver en la cantiga 40, 'Vuelo y amor', donde nos recuerda el poeta las raíces comunes que tiene su visión con la marxista, en cuanto que éstos conciben también el espíritu como evolución de la materia: "Según el materialismo dialéctico/ la materia no surgió nunca,/ ha existido siempre/ Ni en la más minúscula partícula puede ser aumentada./ Ningún ser desaparece ni surge de la nada/ No hay ninguna nada./ Nada sale de la nada/ ni nada vuelve a la nada./ La materia es inmortal y eterna./ Pero/ el universo es eterno, la vida es eterna,/ y la conciencia, eterna."

[245] "Chardin diciendo que toda materia es espíritu,/ y Dyson que para él como físico/ "la materia es un concepto impreciso y anticuado",/ Tenemos imágenes de la materia pero la materia en sí/ la desconocemos/ "Nuestra frustración al querer medir las cosas sin disturbarlas")/ como al espíritu lo desconocemos./ Todavía corremos de aquí a allá entre las cosas/ como un perrito nuevo explorando un apartamento" (Cantiga 33, "Como las olas")

Así pues, la materia, creada por Dios, "en el principio Dios creó los cielos y la tierra/ dice el Génesis (Aunque la tierra/ cinco billones de años después que los cielos)" (C. 38), evoluciona hasta ser espiritual, o incluso más, es -llega a decirnos Cardenal- una forma del espíritu: "La materia:/ forma del espíritu./ Una ordenación no casual de átomos y fotones./ O como si la materia fuera hecha de espíritu." (C. 20). Una materia, que en este vuelco hacia el espíritu que le da Cardenal y que se verá sobre todo en la última cantiga (en la que la evolución espiritualista llega a su cima: la unión con Omega, con Dios), más allá incluso de su maestro Chardin, llega a ser un velo tenue del rostro de Dios, "Ya todo confundido con el Todo, y las personas con la Persona/ en un Todo que es Persona/ y Persona que es Amor./ La materia era tan sólo un tenue velo de tu rostro". Esta confusión materia-espíritu cierra toda una visión envolvente y espiritualista de la realidad.

-Otro elemento tomado de Chardin es el de la división que hace este de la evolución en **esferas**, del que Cardenal tomará elementos en su cantiga 20, 'la música de las esferas', haciendo referencia a la armonía que se puede descubrir en el universo.

-Dos elementos importantes que integran la visión evolucionista de Cardenal, heredada de Chardin, son **el amor- muerte y la resurrección**, temas que incidirán importantemente sobre el adjetivo `espiritualista' con que hemos calificado esta evolución. Sólo señalamos aquí esta conexión umbilical, ya que trataremos de estos temas específicamente cuando llegue el momento.

-Por fin, el elemento **de unión o místico**, que será el punto final, Omega, del evolucionismo epiritualista, y que también será tratado monográficamente.

B) <u>Las consideraciones de la ciencia actual</u>

Muchas son las consideraciones y teorías de la ciencia actual -sobre todo de la astrofísica, por motivos evidentes- que recoge Cardenal en sus cantigas, y varios serán también los recursos literarios que emplee para integrarlas poéticamente en CC. Casi siempre nos dará el poeta nicaragüense la referencia de esas teorías, bien mediante cita entrecomillada, bien mediante acotaciones entre paréntesis. También utilizará abundantes tecnicismos, y tiradas extensas de

versos que muchas veces hacen caer al lector en un cierto cansancio, pese a los intentos del poeta por elevar el tono lírico. En otras ocasiones, tras la exposición de distintas teorías, p. ej. sobre el origen del universo, incluso en un rastreo histórico, el poeta no dará una respuesta clara a los interrogantes que el mismo se plantea, ya que, como es también evidente, hay preguntas que todavía no tienen respuesta.

Nosotros no vamos a hacer un seguimiento de todas las teorías que menciona Cardenal, que son abundantes, sino que señalaremos las tres o cuatro que tienen mayor importancia en el global del libro, y que se repetirán con frecuencia. Son el Big-Bang, las dos leyes del universo: expansión y entropía, el espacio-tiempo, y Gaia.

-El Big-Bang es la primera cantiga, y en ella nos detendremos un tanto para que veamos lo que acabo de señalar. "Y fue el Big-Bang./ La Gran explosión", y Cardenal la explica: "pero no una explosión desde un centro hacia afuera/ sino una explosión simultánea dondequiera, llenando/ todo el espacio desde el principio, toda partícula/ de materia apartándose de toda otra partícula./ Una centésima de segundo después/ la temperatura era de 100.000 millones de grados centígrados/ aún tan alta que no podía haber ni moléculas ni átomos ni/ núcleos de átomos, sólo partículas elementales:/ electrones, positrones/ y neutrinos fantasmales sin carga eléctrica y sin masa/ "lo más cercano a la nada que han concebido los físicos". Una explicación que intenta desentrañar los primeros instantes después de esa explosión, ya que "más allá de la última centésima de segundo no sabemos más/ como no sabemos antes de la primera centésima de segundo/ nos dice el autor del libro de los primeros tres minutos". Una explicación que se vuelve engorrosa y muy técnica, y nos lleva a cuestionarnos si debiera aparecer en un libro de poesía: "El positrón es la antipartícula del electrón./ Cuando un positrón choca con un electrón/ la energía de los dos se hace pura radiación/ (La relación entre partícula y partícula es recíproca,/ el positrón es la antipartícula del electrón/ y el electrón es la antipartícula del positrón)".

No obstante, Cardenal nos narra el contenido de la teoría del Big-Bang (ciencia) intentando extraer derivaciones o consecuencias poéticas (poesía). ¿Cómo?. En primer lugar no narrándonos la teoría tal cual, de rondón, sino intercalando su argumento con las explicaciones de culturas y pueblos antiguos sobre el origen del universo, y que confluyen con la del Big-Bang, y eso, sin previo aviso, en un cóctel total, "Antes de la gran explosión/ no había ni siquiera espacio

vacío,/ pues espacio y tiempo, y materia y energía, salieron de la explosión,/ ni había ningún "afuera" adonde el universo explotara/ pues el universo lo contenía todo, aun todo espacio vacío./ Antes del comienzo sólo Awonawilona existía,/ nadie más con él en el vasto espacio del tiempo/ sino la negra oscuridad por dondequiera/ y la desolación vacía dondequiera/ en el espacio del tiempo./ Y sacó su pensamiento afuera en el espacio.../ No existía nada, ni existía la nada./ Entre día y noche no había límite./ Todo al principio estaba velado.../ O como lo cuentan en las Islas Gilbert:/ Na Arean sentado en el espacio/ como una nube flotando sobre la nada...".

En segundo lugar, intentando extraer consecuencias poéticas del contenido de las teoría expuesta, por ej. mediante las interrogaciones retóricas (bien sobre la propia teoría bien sobre consecuencias de ella) que afecten a cualquiera. Así, después de abismar al lector en la consideración de los primeros segundos del Big-Bang (la creación para Cardenal, como ya señalamos anteriormente) y en que "10.000 millones de años después Weinberg está contando esta historia", y tras decirle que hay teorías que consideran que puede estar el universo como una pelota que bota, explotando y volviendo a explotar infinitamente, Cardenal nos sacude con interrogaciones: " Y nosotros qué?/ Ciclo sin fin de expansión y concentración/ repetido y repetido en infinito pasado/ que no tuvo comienzo./ Un infinito rebotar entre infinitos infinitos./ Y cuál es la importancia de nosotros?/ Ningún monumento -piedra o metal- del presente universo./ Vos ser humano mirando en tu ventana las estrellas/ En ellas también lloran!/ Muerte en accidente de aviación, o elección a presidente./ Cuál es la importancia de nosotros?/ Uno que dice: mañana es lunes, hay que ir al trabajo./ La esperanza en aquél que fue al lugar de donde no se vuelve/ y volvió./ Que se llamó a sí mismo un proceso electromagnético/ Después de todo, la vida es un proceso/ Todo es un proceso,/ después de todo./ Y por qué nos ha sido dado conocerlo,/ ponerlo todo coherente en un pizarrón negro/ con unos números de tiza, y unos cálculos?/ Y si el universo entero tiende a ser/ un sólo ser universal?/ Y la última etapa de la evolución/ el superorganismo universal?". Y junto a este recurso, el uso de lo pequeño junto con lo cósmico. Con estos elementos trata de imantar Cardenal el hierro de la exposición conceptual hacia lo poético.

-Dos leyes rigen el universo después del Big-Bang, la de la expansión y la de la entropía. Ambas se dan cita en la primera cantiga, y ambas tienen cantigas especiales, amén de ser una constante de todo el tratamiento cósmico. Expansión que estará muy unida a otro concepto, el de

creación, "Y el comienzo de la expansión es la creación del universo" (C. 22).

'Expansión' es el título de la cantiga 4, que tiene una gran carga lírica. Desde un punto de vista científico, "Ningún descubrimiento ha sido más grande/ que el de la expansión del universo". Y todo el mundo se da cuenta de él al mirar la noche estrellada, "1.000.000.000.000.000.000.000 de estrellas/ en el universo explorable". La consideración de este hecho lleva a la reflexión a Cardenal, y con sus respuestas aparecen los componentes líricos, " Qué hay en una estrella? Nosotros mismos./ Todos los elementos de nuestro cuerpo y del planeta/ estuvieron en la entraña de una estrella./ Somos polvo de estrellas", y "después de la muerte contribuiremos a formar otras estrellas/ y otras galaxias./ De las estrellas somos y volveremos a ellas".

Este elemento lírico viene dado sobre todo porque siempre que el poeta habla de la primera ley del universo hablará de la segunda, la de la muerte, la de la entropía. En definitiva el eterno tema del amor y de la muerte. Además, porque a éste se le añaden casi siempre las anécdotas vitales de la vida amorosa del poeta, y en este caso, por si fuera poco una literaria, " La segunda ley de la termodinámica:/ Este constante fluir de la luz a las tinieblas./ Del amor al olvido./ Él tenía 20 años, ella 15 o cumpliendo 16./ Iluminación en las calles y en el cielo. El cielo/ el de Granada./ Fue el último adiós,/ y fue cuando él le recitó a Neruda:/ "...los versos más tristes esta noche"./ "La noche está estrellada/ y tiritan azules los astros a lo lejos."/ Dos seres se separaron para siempre./ No hubo ningún testigo en aquel adiós./ Las dos direcciones cada vez más divergentes/ como estrellas desplazándose hacia el rojo./ He pensado otra vez en vos, porque la noche está estrellada/ y miro temblar los astros a lo lejos con su luz azulosa".

Ya antes, la cantiga 3, 'fuga de otoño' nos había hablado de "la segunda ley de la termodinámica, la que/ hace que el tiempo tenga una sola dirección/ La película rodada al revés no tiene sentido", "la entropía que al final a todos nos espera/ El inevitable descenso al equilibrio final/ que es la tumba./ La segunda ley, que es que estamos condenados a morir", "la decadencia inevitable del universo", "la segunda ley de la termodinámica,/ que nadie puede negar:/ un agotamiento final./ Una fría muerte calórica del cosmos"[246] .

[246] No podemos resitir el resaltar el magnífico contraste de estos tres términos

Una cantiga corta, cargada de lirismo, que arrancará magníficas imágenes ("Acabado su combustible a las estrellas./ Las veo siendo apagadas una a una/ como se apaga la colilla de un cigarrillo", "Pero una estrella un poco más pesada que la de un neutrón/ es un hoyo negro./ Las fauces de un hoyo negro./ Como una aspiradora cósmica./ Donde la gravitación es tan grande, la curvatura tan grande,/ que la luz se hunde"), y un cierre excelente (que echaremos de menos en no pocas cantigas), en que a pesar de decirnos que la muerte no importa -aún es pronto para hablar de la resurrección-, queda un regusto melancólico: " Por qué nuestra calavera es tan ridícula mueca,/ y además, macabra, siniestra? Mi respuesta/ sería ésta: No importa nada todo eso./ Lo de la tumba. Nosotros somos otros./ La energía cae como las hojas otoñales./ "las hojas amarillas caen en la alameda,/ en donde vagan tantas parejas amorosas."/ Caen las cuantas.../ Un desplazamiento hacia el rojo en el espectro.../ La fría tumba de la entropía".

Las relaciones entre estas dos leyes y el punto Omega y la resurrección serán tratadas más adelante.

-El espacio y el tiempo son dos parámetros clásicos en los estudios astrofísicos de toda índole, y tema de enormes potencialidades líricas. Ambos temas, que suelen aparecer interrelacionados entre sí y con otros temas como el amor, la muerte o la resurrección, tienen una presencia constante en la teoría evolucionista del poeta nicaragüense, y es en la cantiga 9 ('la canción del espacio-tiempo'), en donde mejor se explicita, aunque el poeta termina sin saber bien qué decir sobre estos dos conceptos que parecen uno: "Tiempo es espacio/ Es el avance de la materia en el espacio/ Nada hubo en el espacio sin el tiempo/ y tiempo ha habido sólo en el espacio". Ante este hecho, busca el poeta otras definiciones, que esta vez van hacia lo poético: "El tiempo es hambre y el espacio es frío"/ dijo Alonso Cortés. Qué quiso decir?/ El hambre se siente con el tiempo. Como/ si uno no come los tres tiempos al día./ El espacio nos separa. Es soledad y frío./ En el espacio-tiempo somos/ como esos niños durmiendo en la calle/ envueltos en periódicos en la gran ciudad/ con hambre y frío". Y estas dos concepciones juntas -la primera que ancla en un presente eterno, y la segunda en un presente concreto- son las que le llevan a decir: "En el espacio-tiempo somos, fuimos seremos para siempre./ Aunque aquí y ahora, con frío de espacio y hambre de tiempo".

Pero si bien estos dos conceptos van unidos, es al tiempo al que dedica mayor atención el poeta, ya que se vertebra mucho mejor con otros conceptos como el de evolución, muerte y el más allá. Por eso el poeta terminará su cantiga con una mirada positiva, extraída de la teoría moderna de la simultaneidad del tiempo, en la que muestra su convicción que nosotros sabemos religiosa: "Yo sólo sé decir que si el tiempo es simultáneo/ (pasado, presente y futuro simultáneos)/ no hay nada enterrado en el olvido".

-Gaia es una teoría reciente de James E. Lovelock sobre la tierra, que "considera nuestro planeta como un único organismo vivo y no como una suma de muchos organismos independientes"[247] . Gaia y Gea son la misma palabra, tierra, y "fue sugerido a Lovelock por su entonces vecino y después Nobel de Literatura William Golding. En este artículo Lovelock habla de su teoría expuesta en los años setenta[248], y en concreto de la primera ley de la termodinámica y de modo especial de la segunda, la entropía[249]. La influencia de esta teoría en Cardenal parece evidente. Gaia es también el nombre de la cantiga 11[250]. En esta cantiga se presenta no sólo la teoría de Lovelock, sino también anécdotas personales, e incluso termina la cantiga de una forma sorprendente -a nuestro modo de ver una tirada que descoloca el tema central y está muy traída

[247]estas palabras están tomadas de un artículo recogido en la rev. Semanal del diario ABC, "Blanco y Negro", que es un estracto del segundo capítulo de un libro titulado Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo, Ed. Tusquet, Barcelona 1993. Con esto se demuestra que Cardenal está a la última en el material científico que emplea

[248]Concretamente la hipótesis de Gaia dice que la temperatura, el estado de oxidación, de acidez y algunos aspectos de las rocas y las aguas se mantienen constantes en cualquier época, y que esta homeostasis se obtiene por procesos cibernéticos llevados a cabo de manera automática e inconsciente por biota. La energía solar sustenta estas condiciones favorables para la vida. Estas condiciones son sólo constantes a corto plazo y evolucionan en sincronía con los cambios requeridos por el biota a lo largo de su evolución. La vida y su entorno están tan íntimamente asociados que la evolución afecta a Gaia, no a los organismos o al medio ambiente por separado.

[249]"Me gusta pensar que la entropía muestra la propiedad más auténtica de nuestro universo: su tendencia a declinar, a consumirse. (...) La vida es una contradicción paradójica a la segunda ley, que establece que todo está, ha estado y estará moviéndose hacia abajo, hacia el equilibrio la muerte. Sin embargo, la vida evoluciona hacia una mayor complejidad y se caracteriza por una improbabilidad omnipresente que, por comparación, hace que parezca trivial ganar la lotería año tras año."

[250]Cardenal cita dos veces a Lovelock, una de una forma curiosa: "Y Lovelock, el inventor de la teoría de Gaia se pregunta/ si otro nombre de Gaia no podría ser María."

por los pelos-: "Girando en el espacio negro/ dondequiera que vayamos, vamos bien./ Y también/ va bien la Revolución".

"Gaia:/ Tierra que es sencillamente la mejor criatura viviente de la Tierra", "se creó a sí misma condiciones para tener organismos/ y después organismos con conciencia, y después/ un organismo que era a la vez comunidad y personas". Gaia, ser vivo, sin necesidades poéticas de antropomorfización, y como tal, "Gaia come. Su comida es la luz del sol/(...)/ y somos, como especie, su sistema nervioso". Con esta teoría, tan cercana al evolucionismo espiritualista de Chardin, en cuanto la materia es vida, persona, conciencia, Cardenal cierra, con un toque de modernidad, una concepción distinta y original de la materia, una concepción patrimonio ya de la Teología de la liberación. Una teoría, la de Gaia que, enlaza fenomenalmente ciencia con poesía.

C) Elementos históricos y etnológicos

Lo histórico y lo etnológico son elementos constantes a lo largo de todo CC, tanto de la enorme pasión confesada de Cardenal por ellos -es un erudito en estos temas, y ya sabemos que en lo etnológico influyó enormemente Merton- como por el afán didáctico-transformador que mueve al poeta nicaragüense.

Dentro de lo histórico, Cardenal une pasado con presente al mezclar y superponer, para explicar situaciones presentes, ejemplos similares de culturas y hechos del pasado (por eso lo etnológico-cultural suele ir unido a lo histórico) que ilustren mejor una idea, una exposición o una denuncia. Con CC el poeta nicaragüense hace historia de lo contemporáneo, bien narrando hechos como la revolución, bien denunciando, bien dejando en versos numerosísimas anécdotas vitales suyas (amorosas, religiosas, místicas, políticas). De esta amalgama ya hemos dado muestras abundantes. Ahora nos centraremos en un par de cantigas en que lo histórico lo vertebra todo.

La cantiga 39, 'el deseado de las naciones', es una cantiga que quiere demostrar que casi todas las culturas esperaban un Mesías, que nosotros sabemos Cristo, "El oráculo de Delfos era depositario según Plutarco/ de una antigua y secreta profecía/ un nacimiento/ Hijo de Apolo/ traería el reino de justicia a la tierra/ También Tácito: que en su tiempo era común la creencia/ de

que saldría de oriente un salvador del mundo/ (...)/ Y llegamos a Lucas (3,1) que dice: "En el decimoquinto año/ del gobierno del emperador Tiberio, y siendo Poncio Pilato...".

Pero, como el Jesús de Cardenal es un Cristo liberador dentro de un determinado pensamiento (que nosotros estamos definiendo), Cardenal no puede dejar la historia tal cual, sino que la reinterpreta, asignándola categorías de pensamiento actuales que le ayuden a dar el enfoque querido a la historia y a la cultura. Por eso dice "Plutarco constató la decadencia de Delfos/ Nos obstante las millonarias asignaciones presupuestarias de Adriano/ El oráculo conservador, colonialista, que hablaba el lenguaje/ ambiguo de las Conferencias Episcopales" con claro matiz negativo, o "Lo pedido ya por los órficos/ la liberación de la triste y cansada rueda/ o la tableta rota de la biblioteca de Asurbanipal en Nínive/ pidiendo la venida de la liberación, la teología de la liberación./ El esperado de las islas, de Isaías/ Cuáles islas? Las islas somos todos/ También Solentiname", en que exalta la Teología de la liberación y la une a la venida de Cristo. Por eso también la consideración de edades pasadas como prototipo del comunismo a que se aspira, y que toma ejemplo en el pasado, "Y la Edad de Oro de Satumo... Sin guerras, ni lucro ni discordias/ La esclavitud y la propiedad privada no se conocían/ Ni esclavitud ni propiedad privada. Todos los bienes en común".

Pero no siempre lo histórico o lo etnológico se transforma, también se utiliza como fuente documental sin más, como pasa en la cantiga 43, 'Omega', en que aparecen recogidos muchísimos nombres de Dios, incluida la fuente, Schmidt, "`Padre' es la forma más primitiva de llamarle según Schmidt,/ el formidable alemán de 20 tomos sobre el tema;/ la tribu más antigua de los más antiguos de Australia/ no le saben otro nombre./ Su nombre en Tierra del Fuego no se pronuncia nunca,/ se le dan otros apelativos./ En Africa los banen le llaman "La Muerte"./ El Dios de los samoyedos, llamado A./ En Australia revelado a los neófitos su nombre en secreto,/ que no sabemos./ `Zeus', sea quien sea ese nombre le place dijo Esquilo./ Y dijo el Apolo del Oráculo de Klaros:/ `Zeus, Hades, Helios, Dionisisos, son el mismo'./ En el hermetismo es: anónimo y polinónimo,/ sin nombre y con muchos nombres./ Así como para los puranas de la India hay 330 millones de dioses,/ pero por encima de ellos hay un solo Dios./ Y un pueblo de Noráfrica le llama *Yus*/ Palabra de la que no se conoce etimología ni significado."

Y lo mismo que pasa con los nombres de Dios, ocurre con los distintos modos de

entender el Paraíso en las diversas culturas, sobre todo en las amerindias, objeto de predilección y rescate, como ya señalamos, del poeta nicaragüense, "`Selva invisible' de los guayaquíes del Paraguay/ donde están los árboles extraños, los árboles eternos./ Para los arapajos, ya casi todos desaparecidos,/ todos los búfalos desaparecidos allí pastan en praderas./ Los cunas tendrán allí calles de mucho tráfico, dicen ellos/ edificios de muchos pisos pero de oro./ Hay un ascensor para subir a esta ciudad de los rascacielos de oro./ Dios allí tiene teléfono y se sienta en una silla giratoria./ Los blancos venden bananos en las calles,/ como ahora los cunas en Panamá./ Hay pocos blancos en el cielo".

Lo único objetable a estas tiradas es, a veces, la excesiva extensión e incluso narrativismo sin posibilidad de vuelo lírico.

D) Elementos políticos

Los elementos políticos también salpican por doquier CC bien exaltando la revolución, sus héroes y mártires (mezcla típica de la Teología de la liberación), o el comunismo (entendido como quedó expuesto) y socialismo actual o de las culturas primitivas; bien denostando a sus rivales (capitalismo, sistema burgués, los ricos, la Iglesia Oficial, etc.). Pero incluso, esta tendencia a lo político la muestra Cardenal en los más variados momentos mediante la ironía o el guiño cómplice al lector, lo que a veces ayuda a distender el narrativismo[251]. Así, en la cantiga 36, 'la tumba del guerrillero', hablando de los electrones, aprovecha para hacer una cuña publicitaria, cargada de ironía -gracias a la apelación de la lectura- y buen humor: "Leo que los electrones/ no se van indistintamente a derecha e izquierda/ sino prefieren la izquierda/ Y (leo)/ "Yang y Lee tenían razón: el universo parece ser izquierdista".

E) Los extraterrestres

La posibilidad científica de la existencia de extraterrestres, es un elemento más que forma parte de lo científico en CC. Es en la cantiga 22, 'en una galaxia cualquiera', en donde por

[251]No obstante, a veces la ironía es ácida, cuando ésta no va acompañada del sentido del humor.

primera vez se plantea su hipótesis: "Podríamos estar rodeados de mensajes extraterrestres/ sin la sintonía adecuada (como cuando estábamos a punto/ de descubrir el mensaje)". En la cantiga 24, 'luz antigua sollozante' se vuelve a interrogar, incluso con elementos de humor (apelando a la Biblia), "Así pues esperando la prueba de que no estamos solos./ Como quien tira una botella al mar, hemos lanzado/ nuestros mensajes más allá del sistema solar./ Si ellos no tienen radio, no los podemos detectar con radio./ Tal vez la civilización ya murió hace millones de años/ pero han quedado sus descendientes mecánicos,/ un mundo de robots./ Tal vez estamos solos en toda la galaxia/ pero hay miles de millones de galaxias./ Lo que hemos visto de las obras de Dios es apenas una chispa/ dice el Eclesiástico, y hay muchos misterios más grandes/ "pues no hemos visto sino unas pocas de sus obras"/ Ello están tan avanzados tal vez/ que nos enseñarán a curar todas las enfermedades,/ o al menos cómo no volar en pedazos el planeta./ Tal vez ellos han visto nuestros programas de televisión/ y conocen nuestros horrores./ Un viaje interestelar? Es muy caro ahora/ dice Thomas R. McDonough,/ pero tal vez no lo será dentro de mil años./ De la pulsación (onda corta) de los pulsares dice Frank Drake:/ "Si son señales inteligentes son de una civilización estúpida."/ Captó una antena un mensaje misterioso del fondo del universo,/ en Newark, pero resultó ser un camión en la calle".

Por último, y siempre sin abandonar las especulaciones, se refiere Cardenal a la posibilidad de que ellos sean como nosotros e incluso tengan su propio Cristo, " Los extraterrestres, qué tan extraños serán?/ Tendrán otra alternativa que no ser como nosotros?/ Espacio y tiempo lo tenemos en común./ No serán los extraterrestres tan terrestres como nosotros?/ Ciertamente tendrán economía./ Podrán también tener su propio Crucificado." (Cantiga 37, 'Cosmos como comunión').

F) Los tecnicismos

Aunque nos desviemos ahora hacia la forma poética, es conveniente que tratemos aquí de este uso de tecnicismos científicos y de su contrapunto poético. Para hacer poesía de la ciencia y con la poesía ciencia, se han de juntar palabras técnicas y palabras poéticas, ya que es difícil convertir las unas en otras. Eso es lo que hará Cardenal para intentar darnos una amalgama poética. Los tecnicismos, términos exactos de la ciencia (astrofísica, historia, etnología) son utilizados por Cardenal prolijamente (y a veces tediosamente) en su afán de explicarnos las

distintas teorías que se interrogan sobre el cosmos y el hombre en él; además son elementos de los cuales parte el propio poeta para elucubrar, especular o imbuirnos de su pensamiento. Pero, tanto porque su verterse es poético, como porque su afán didáctico le lleva a buscar una mayor claridad -para él la poesía ha de ser asequible a todo el mundo-, logrará mediante repeticiones, oraciones subordinadas explicativas, y desde un punto de vista poético mediante comparaciones con el mundo actual o mediante metáforas fáciles y contemporáneas dar vuelo poético a las frías palabras del lenguaje técnico.

Muchos ejemplos se podrían ofrecer de este quehacer. Nos contentaremos con uno. En la cantiga 29, 'Cántico cuántico', nos habla el poeta nicaragüense de los quarks, explicándonos qué son en un lenguaje científico, pero pronto nos dice que están en lo ordinario, y mediante un paréntesis nos sitúa en la cotidianeidad; lo mismo a la hora de diferenciar los quarks, basándose en colores y sabores. Veámoslo: "Los quarks, sin extensión espacial,/ sustancias sin nada en su interior,/ pero que son los constituyentes fundamentales de la materia/ Como protones y neutrones, componen el núcleo atómico/ protones y neutrones están compuestos de quarks/ Los cuales observamos en la materia ordinaria/ (una mujer, una manzana, un Newton)/ mientras otros componen partículas sub-atómicas tan fugaces/ que no juegan ningún papel en la materia ordinaria./ Sin estructura aparente,/ o sea nin poder reducirse a algo más pequeño,/ los quarks ocurren siempre con otros quarks, nunca solos./ En aceleradores de partículas/ nunca han sido vistos en estado libre./ Con carga eléctrica menor que la de un electrón./ Se postulan tres tipos de quarks, con "sabores" y "colores"./ Color y sabor son propiedades cuánticas especiales de los quarks./ Quark es una palabra tomada/ de una palabra disparatada del Finnegans Wake de Joyce./ Three quarks for Muster Mark!/ Son existencia sin extensión./ Son como puntos sin dimensiones./ Y sin ellos no habría luz solar/ ni núcleos atómicos ni tú ni yo". Aún así vemos que el fragmento es demasiado largo, repetitivo, y poco poético.

3.3.3. Amor (sexo)/ Muerte

El amor y sus componentes (belleza, sexo), junto con la muerte son dos de los temas más recurrentes, por motivos obvios, ya que dentro de la cosmovisión global de Cardenal el amor, mejor dicho Amor, es el origen y el destino de todo el universo, la ley que rige su movimiento -su expansión, como ya vimos-, y que triunfará siempre por encima de la muerte -la entropía, la

segunda ley del universo-. El amor que atravesará todo: la evolución, la revolución, la misma muerte, para llevarnos al Amor, a Omega, a la unión total, tras la resurrección, aunque aquí ya por un comunismo imperfecto podamos participar de un alto grado de unión, de amor.

Este Amor, ley universal de un evolucionismo espiritualista de claras raíces cristianas, será también contemplación de la belleza, y tendrá junto con un claro componente sexual, el contrapunto de la muerte, una muerte que, por la resurrección, quedará también traspasada de amor. Por eso todos estos elementos se interrelacionan, haciendo casi imposible un análisis excluyente. Además, este amor será fuente de un lirismo necesario en un poema tan denso y a veces, tan fuertemente teórico-doctrinal. Lirismo que tiene las más de las veces un claro elemento autobiográfico del poeta, y que servirá como postes telegráficos que mantienen a una altura suficiente el tono poético de CC.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Todo esto lo veremos pormenorizadamente. Procederemos juntando los elementos que estén más próximos en estos dos grandes campos temáticos.

A) El amor

Dentro del amor, nos fijaremos en el amor y lo cósmico-evolutivo; el amor y el sexo y la mujer; el amor y las anécdotas vitales: el celibato.

-El amor y lo cósmico-evolutivo

El amor es la causa de la creación, mejor dicho, el Amor con mayúscula, pues éste se identifica con Dios, en la tan clásica expresión de San Juan, y así lo ve, lo siente y lo piensa el poeta, cuando mira las estrellas desde Solentiname mientras orina (de nuevo el gusto de Cardenal por el contraste grande/ pequeño): "La Galaxia Virgo A/ tiene tal vez 10 trillones de estrellas/ Solamente explicable por un amor sin medida./ Y todos los astrónomos en todas esas galaxias/ y poetas también con Cántos cósmicos/ Aniversículas/ Frente a mi rancho en Solentiname orino/ mirando las estrellas/ La tierra desde Marte será luminosa como Marte/ Y qué bella veríamos nuestra galaxia fuera de ella./ Desde este punto de luz tililante, te canto/ Amor, creador de las estrellas" (C. 38).

Este contemplar las estrellas, génesis de CC arranca al poeta una expresión que, como veremos, nos llevará a la peculiar "cruz" de Cardenal, "La creación la hiciste demasiado bella/ y nos enamoramos, mas no de vos./ Y en el erotismo, Señor, se te fue la mano" (C. 15). Se refiere el poeta, más que al universo en general, sobre todo a la mujer, en este reproche tierno, especie de aviso, al autor de la creación.

El amor se confunde con la unión, y por tanto con el comunismo (en un sentido que ya vimos era mucho mayor que el político) y por tanto con el sexo, "Desde el principio hubo una unión/ Aunque el protón y neutrón un protón los separa para siempre./ No conviene que el hombre esté solo/ Por lo que no es humano un hombre solo./ Lo humano como comunidad:/ Los animales no ríen,/ peces, garzas o chimpancés./ Y no ríe el hombre solo" (C. 26), "por amor/ hacía la especie humana/ y a su culminación/ el comunismo" (C. 26). Un amor que es principio, ley y término de la evolución, "La evolución de la materia ha sido hacia la vida/ y de la vida al pensamiento/ Y del pensamiento?/ Hacia el amor" (C. 19). Un amor que será eterno, más allá de la muerte, más allá del amor carnal de ahora, "El deseo de un beso más real, más reales abrazos./ No esos besos fugaces, irreales como de cine/ Que aunque pasen 1.000 años o 1.000 millones de años/ el beso no pase, no pase el abrazo./ Amor sin reloj/ que el minutero del reloj no mida en minutos/ Mas allá de la muerte de los sistemas solares/ Ya rotas todas nuestras moléculas" (C. 40).

Otro elemento de lo evolutivo es, como señalamos, la revolución, que también es amor, "Es que ahora lo económico es poético,/ mejor dicho, con la Revolución/ la economía es amor" (C. 19), y aunque sea difícil amar a más de unos pocos, algún día, la humanidad se amará como una pareja, tras la definitiva revolución, que es el reino de los cielos, y el hombre nuevo, "Sólo podemos amar mucho a una persona, o unos pocos/ Amor a toda la humanidad es no amar a nadie./ La hambruna lejana que se ve en casa en la T.V./ es hambruna lejana y no de casa./ Dar la otra mejilla sí, pero sentir como en la propia/ la bofetada a otra mejilla. Y quién amó a muchos / aun sin conocerlos y dio la vida por ellos?/ (Algo nuevo./ El hombre nuevo. Si no, no sería nuevo/ el hombre nuevo/(...)/ Un día la humanidad se amará toda como una sola pareja/ aunque falte un tiempo geológico todavía" (C. 19)

-El amor y el sexo y la mujer

Como amor es unión, ley inevitable de la galaxia, todos los elementos del universo participarán de esa unión, una unión que es sexual. De hecho, el sexo ocupará, mirado desde esta perspectiva, un lugar importante en CC. Un amor que siempre será sexual para Cardenal porque siempre es expresión de unión. Además, teniendo en cuenta que la materia es espiritual, que Gaia es un ser vivo, que todo es vida, y la vida es unión. Un sexo que será una de las dos invenciones de la evolución, y su principal instrumento, "El sexo es variedad, y variedad es evolución./ El sexo es una de las dos invenciones de la evolución, y la otra/ la muerte./ El sexo también el principal instrumento de la evolución/ porque la selección natural es selección sexual. Y muerte./ Que es lo que Darío dijo, no sé por qué, cuando dijo/ con aquel Centauro:/ "la Muerte es la victoria de la progenie humana" "(C. 28).

Así, todo el cosmos e incluso Dios, creador del cosmos, es unión, movimiento de amor[252], unión sexual. Veamos cómo lo dice Cardenal sin ningún rubor: "Las estrellas son frotación, acto sexual, orgasmo./ Por eso son tan calientes./ Orgasmo de Antares en el Escorpión./ Getelgeuse en Orión, Aldebarán.../ La atmósfera se hincha desmesuradamente y adquiere color rojo./ Todo es movimiento, movimiento sexual. Frotamiento, coito/ La Trinidad es movimiento, Acto puro./ O puro acto sexual" (C. 40).

Y si el sexo se da en Dios, también en el hombre, que necesita de su complemento, la mujer, para esa unión, también con la esencia del cosmos, "Esencia del universo. Cuerpo plenitud del cosmos./ Ah, cosmos chiquito./ Algo onírico hay en la mujer, algo como nacido/ del sueño del varón/ Su sexo, ese poquito de infinito./ Atracción de ese rincón de la mujer./ Cueva de los Misterios/ Por lo que somos tantos en la tierra" (C. 15). Un acto sexual con la mujer, que también es sacramento, Sacramentum, misterio, el misterio del sexo del que se ocupará específicamente

[252] "El amor es movimiento/ En las vastedades cósmicas/ como en el lecho/ el amor es movimiento./ Aquel que es Amor es Movimiento/ La historia regida por la "ley del Amor" (C. 40)

Cardenal en la cantiga 28, 'Epitalamio'[253], "El Gran Misterio, SACRAMENTUM,/ la separación de la vida en los 2 sexos./ Esa separación polar. "Aún se nos oculta el verdadero sentido de la sexualidad"./ Sin la sexualidad/ no habría diversidad en la unidad,/ tan sólo seres iguales como las algas azules,/ un mundo sólo de gemelos./ La sexualidad no es dos en uno únicamente/ sino la unión de dos para uno distinto./ Es pues la fuente de la diversidad, de lo diferente,/ la asimetría de la vida y su belleza./ El unirse para no ser ya sólo lo mismo,/ y el morir". Acto sexual que es descrito con sobriedad y crudeza líricas por el poeta nicaragüense, "La mujer abriéndose y entrando el hombre/ es el simbolismo natural/ de una comunicación más misteriosa:/ dos en uno/ y/ uno en dos/ (siendo más cada uno mientras más unidos)./ Y así el acto sexual es inteligible".

Un acto sexual que posee una honda significación de unión con el cosmos, "Y volveremos a ser gas de estrellas otra vez./ Hidrógeno seré, pero hidrógeno enamorado", de clara referencia quevediana" (c. 28), con la materia, e incluso, en un nuevo vuelo conceptual, con Dios,[254] y que le arranca gemidos por su boca que pudiera pronunciar cualquier hombre, " Ay! grita el hombre desde que sale del vientre/ queriendo volver a él./ Y toda su vida pasa queriéndolo/ hasta volver a él./ El mito de la Madre tierra/ donde nos enterramos/ y el dogma de la Asunción de María a los cielos/ (su complemento)/ Sí, porque por qué solo la tierra./ Todo planeta viene de una estrella./ Y allá volveremos/ Todos juntos./ Al vientre del cielo" (C. 40). Por eso Cardenal (y por su inveterado gusto por juntar lo grande con lo pequeño), terminará la cantiga 40, 'Vuelo y amor', con una alegoría, la de los chayules, cargada de poeticidad, "Querrás saber cómo viven sin comer, cómo crecen./ No crecen: nacen ya como son./ Pero antes tuvieron una existencia diferente/ en la que fueron unos gusanitos negros nadando en el agua/ y entonces sólo comieron./

[253] Parecidas palabras utilizará en la cantiga 30, "la danza de los astros", en la que también mezcla evolución con unión y sexo: "La flor del hombre y la flor de la mujer se juntan/ y derrama la flor masculina su polen blanco/ MYSTERION. Sacramentum: "signo sensible"/ de las bodas del universo./ "El mundo visible es la organización invisible de la energía."/ -Unir lo diverso./ Decía que en el universo todo es sexo?/ También digamos: la solidaridad del universo./ Nuestro yo será parte de un yo universal./ El sistema solar será ceniza un día/ mas no el amor./ Electrones y positrones siempre nacen en parejas./ Un ser que se abre y otro que penetra./ Sexo dialéctico./ Diferenciación de la unión./ Inveriablemente hijos de una dualidad./ La dirección de la evolución ahora es/ concentración/ o centración.(...)/El amor en nuestros genes./ Irreversible amor."

[254]Novedoso e interesante es ver el tratamiento que hace Cardenal del dogma de la Asunción de María a los Cielos como contrapunto del mito de la Madre Tierra. Supone la Asunción de la Madre un anclaje de todos sus hijos en el Cielo, en Dios. Por otra parte, uno de las pocas ocasiones en que trata el tema mariano.

Ahora su vida es boda, sólo boda./ Sabes qué son los chalules?/ Son sexo con alas./ Pensamos que sólo virven para jodernos/ pero esos animalitos minúsculos de carne de aire/ son como una alegoría de algo, allí en el aire:/ De una existencia distinta que puede tener el hombre/ en otro elemento y con otras funciones/ un poco como chayules transparentes, en cierta forma/ -sólo vuelo y amor".

Esta alegoría tiene su importancia, pues Cardenal piensa que el hombre, en un futuro, tras la muerte, estará permanentemente en bodas, en bodas con Dios (el misticismo). Y entonces el sexo?. La respuesta es plenamente ortodoxa y cristiana: desaparecerá el sexo porque ya no será necesario. Así lo dice Cardenal en un verso de la Cantiga 31, 'la tumba vacía', dedicada precisamente al tema de la resurrección, "Y ya no hay sexo porque no se muere". Pero hasta entonces, ese grito que antes lanzó el poeta será intenso, y trágico para quien haya renunciado a eso que se experimentó, "Conocí un amor como la flor de la pitahaya/ que es flor de una sola noche'/ Dónde oí esa canción? Ni recuerdo si era una canción./ El placer que fue tan intenso y fue tan fugaz, y fue./ Pobrecitos nosotros, tras lo fugaz intenso" (C. 40), aunque sea una renuncia por el acto sexual cósmico, "renuncié a esas muchachas por el acto sexual cósmico" (C. 40).
Y aquí entroncamos con el tema del celibato, que trataremos dentro de poco, y del que sólo diremos ahora cuán alto debe ser su precio, una vez conocida la alta concepción del sexo para el poeta Nicaragüense.

-Las anécdotas amorosas y el celibato

Poseen las anécdotas vitales amorosas de Cardenal un doble valor. Por una parte elevan el tono poético de muchas de las cantigas, evitando que caigan en un excesivo narrativismo o en el tedio doctrinal, y por otra son muestras de la tensión espiritual que el celibato provoca en el poeta (del que hablábamos al comentar el estudio de Luce López-Baralt), hecho este que revertirá, naturalmente, en la intensidad lírica de todo el poema. Ya dijimos que las anécdotas (de todo tipo, pero especialmente las amorosas) son como postes telegráficos que, situados a lo largo y ancho de todo CC, mantienen la tensión lírica imprescindible para que el poemario sea siempre un poema.

Cardenal es un contemplativo, y ciertamente la contemplación de la naturaleza (sobre todo la de Solentiname) le lleva a Dios, "y pienso si a su vez este paisaje/ no es también, todo él, como otro espejo/ que refleja a Dios./ Lago de Nicaragua, mi Sacramento" (C. 15), pero eso no quita que no vea en la belleza humana la supremacía, "el mundo está todo lleno de belleza/ pero ninguna es mayor que la belleza humana" (C. 15). Y dentro de la belleza humana, la de la mujer en especial. Por este talante, y por la alta concepción que tiene del sexo y del amor, la renuncia autoimpuesta del celibato, es lógico que aflore a lo largo de un poema tan largo como 20 años, cargándose de consideraciones cada vez más agrias hacia el final. Pero dejemos hablar al poeta.

En la cantiga 26, "en la tierra como en el cielo", reproduce aquel poema que ya comentamos de Tocar el cielo en que se ve a dos tortugas haciendo el amor en el mar, y las consideraciones que hace Cardenal de aquel que no se casa por el reino de los cielos, por el comunismo. Esta renuncia se vuelve agria, sobre todo en la cantiga 34, 'Luz antigua sollozante', en que el poeta a través de un hecho vital (cuando recita sus versos en Hamburgo, se fija en una muchacha alemana que está cerca de él) reflexiona sobre su celibato (acordándose de un amor que dejó), lo aquilata, y no encuentra satisfacción (reproduzco los versos ya citados por Baralt, " salí perdiendo?/ Te cambié por tristeza") pues la renuncia fue, es, dura, aunque el poeta juegue con las palabras: "Una renuncia que fue dura/ y aún dura, era de una vida entera,/ y ahora otra vez la renuncia,/ tan pasajera esta vez,/ pero aun así dura, dolorosa,/ entre los aplausos de las sombras,/ el dolor de que vos fueras ella otra vez/ y a la vez, tal vez pero, el que no lo eras". Como ya señalamos también, el poeta renuncia por el "acto sexual cósmico", como dice en la cantiga 40, en la que también incluye una tirada de un poemario anterior ya comentado en que envidia a Elvis Chavarría en un sueño, por un nuevo hijo que tuvo, porque "podías hacer lo que me está negado, porque me lo he negado yo".

Pero todas estas citas, reflejo de lo que López-Baralt llama la "noche oscura" dentro de su misticismo, no debe hacernos olvidar precisamente ese elemento místico que posee CC, y que pone un poco en su lugar estas quejas del poeta. Eso sin darle el valor de "noche oscura" o de etapa mística que parece conferirle la crítica puertorriqueña. Para nosotros, estos desahogos de Cardenal son eso, quejas, y aunque eche la mirada atrás con nostalgia, el poeta no quiere volver la espalda, ni mucho menos. De lo que se queja el poeta es de la soledad (aun con el pueblo, al

que no renunciará nunca) del no poder ver a Dios cara a cara[255] , una soledad de la que intenta no quejarse, "Una soledad que sólo terminará con la muerte./ Solo pero con el pueblo./ No me quejo. Meister Eckhart decía:/ Se postran y hacen genuflexión sin saber a quién:/ para qué genuflexión si está dentro de uno?/ Perseguido por la Inquisición, Gestapo de su tiempo" (C. 42). Ya veremos pues, que el poeta se queja tanto como habla de su unión con Dios y de su experiencia positiva con él.

También hay que señalar por otra parte, que el resto de las anécdotas amorosas de Cardenal, que son muy numerosas, no poseen este matiz de queja amarga[256], sino que están cargadas de nostalgia por amores pasados y perdidos ya, o sin ningún tipo de nostalgia, con carga irónica incluida. A este respecto es significativa la anécdota de una prima suya que se metió monja: "En mis últimos días en el mundo/ cuando yo ya iba a ser un monje trapense/ conocí en un balneario una linda muchacha/ que iba a ser monja./ Era además prima mía./ recuerdo aquellas piernas./ Sus curvas como la curva de la costa./ Su piel era morena como la arena de la playa./ Desnuda, excepto lo que cubría el traje de baño./ Iba a desposarse con Dios./ Las bodas con Dios!/ Y yo pensé en el buen gusto de Dios./ Madre Ana aún es monja/ pero en plena revolución nicaragüense/ es monja reaccionaria" (C. 34), o también la siguiente, en que para explicar el espacio y el tiempo trae a colación un sucedido, "Por poner un ejemplo, ella, y su casa frente al Parque España./ La bajada del bus, charcos, y besos con lluvia/ -como estaciones y trenes/ todo espacio con un tiempo y el tiempo en un espacio-" (C. 9). Así pues, las anécdotas amorosas sirven, en muchas ocasiones, para ejemplificar cuestiones de lo más diverso. Como cuanto hablando de la entropía en la cantiga 7, dice: "La segunda Ley es que el sol se apagará./ Y que se apagaría Myriam más bella que el sol./ No es figura de Góngora o Quevedo,/ era una Myriam de mí,/ sus ojos negros procedían del sol,/(cuyas manchas negras son tan brillantes, dicen)/ pero en la escala de la evolución/ más bella y más compleja que el sol".

B) <u>La muerte</u>

[255] pese a que "yo tuve una cosa con él y no es un concepto", del que ya nos ocuparemos

[256] Incluso el poeta hace reflexiones ascéticas, típicas no sólo de los que renuncian, "Explosión demográfica de belleza. Lástima/ que la juventud no es tanto lo que dura/ y cuando pasó no duró nada/ Juventud que no sea acaba sólo eres Tú" (C. 15).

La muerte es otro de los conceptos básicos de la cosmovisión de Cardenal, y que está relacionado muy estrechamente la vida, el amor, y sobre todo la resurrección, la otra vida. Dos de las cantigas, la 3, 'Fuga de Otoño' y la 36, 'en la tumba del guerrillero', tratan específicamente de este tema, la primera haciendo relación a la entropía de la que ya hablamos. Pero el tema de la muerte aparece como una constante a lo largo de CC con anécdotas vitales incluidas, valga la contradicción.

Y está claro desde un principio que la muerte para el poeta nicaragüense, debido a su fe cristiana e incluso a su concepción evolucionista espiritual, no se da, lo que se da es la muerte biológica: "Y la vida es un fenómeno inevitable/ Esa voz secreta que te dice/ que sos irremplazable en el universo/ y debes vivir para siempre.../ La muerte biológica no es del todo el ser/ es otro modo de ser" (C. 9). Por eso, Cardenal puede aleccionar a los demás, sobre todo a los guerrilleros que caen en la lucha, porque la muerte es seguir el viaje: "Curiosamente/ fue en una guerrilla donde se habló por primera vez/ de la resurrección. MACABEOS/ Los muertos están vivos./ Los que cayeron en la clandestinidad, las montañas;/ en cada niño que juega en los parques infantiles,/ cada estudiante con sus libros bajo el brazo/ (discurso de Fidel que oímos desde lejos, en Solentiname)./ Si no hay nada después/ los que lo dieron todo/ han perdido todo para siempre/ Es otra cosa la que muere, no la vida./ La vida no muere, compas./ Seguir viaje" (C. 35).

Se impone pues la esperanza cristiana frente a la segunda ley de la termodinámica, y a ésta se le une también la concepción peculiar del poeta sobre la eternidad de la materia: "San Pablo dice/ que el último enemigo vencido será/ la segunda ley de la termodinámica/ Tal vez otra vez la materia, como al principio,/ reducida a una densidad infinita" (C. 9), una concepción que a veces posee regustos platónicos, al considerar entre líneas que hubo un algo antes de la vida, y que la eternidad es entrar en el recuerdo de lo anterior vivido, "No es el no-tiempo/ sino el Recuerdo/ el Recuerdo,/ el Recuerdo eterno la Eternidad./ Cuando en la muerte/ uno queda totalmente solo con uno mismo/ y con lo Otro./ Y es la vuelta a la vida cósmica" (C. 35).

Y si la muerte se une a la vida, también lo hará el amor. Un amor, que siguiendo la concepción quevediana debe triunfar más allá de la muerte, rebelándose contra ella. "Nos

rebelamos contra esto. No por el morir/ sino porque a fin de cuentas la muerte triunfe sobre la vida/ Lo que es peor, que triunfe la muerte sobre el amor/ Que/ `tanto amor y no poder nada contra la muerte'" (C. 31). El amor, "tan sólo el amor une sin destruir./ La fusión que no da la muerte y sí la vida/ es sólo la del amor" (C. 15). Esta conjunción vida-muerte-amor, posee grandes potencialidades líricas que serán explotadas por el poeta a través de ejemplos del mundo animal, en los cuales la reproducción apareja la muerte de uno de los amantes. Así las abejas: "el que da vida debe morir en el momento de su entrega/ Recuerdo que persiste en los besos del hombre dice Maeterlinck/ El pene se le separa al macho junto con las entrañas,/ queda metido adentro arrastrando las entrañas del macho/ las alas se relajan, y el cuerpo vacío cae dando vueltas", o la mantis, donde el poeta se permite también un juego de palabras, "La mantis religiosa macho monta sobre la hembra/ y se está meciendo media hora sobre ella/ que le devora la cabeza; su mecida después es con frenesí/ perdida toda inhibición/ y perdida la cabeza" (C. 41).

Por fin, la relación de la muerte con la resurrección, que tiene su piedra angular en la resurrección de Cristo, hecho histórico que no se pone nunca en duda, y que es la confirmación de no luchar en vano: "Lo que hubo con el cuerpo de Jesús/ Ese evento en la historia: un sepulcro vacío./ El Hades ha sido vencido./ La muerte ya no tiene sentido./ La vida tiene sentido/ El hierro de tu sangre volverá al corazón de la tierra./ Pero detrás de eso espera la sorpresa./ No un mundo como el del sueño, sino tan real/ que realidad anterior y sueño parecerán igual" (C. 31).

Y con esta cita nos introducimos en el último apartado temático de CC

3.3.4. Resurrección, Dios (Omega, misticismo), Reino de los cielos.

De nuevo nos encontramos con que todos estos conceptos se interrelacionan bajo una cosmovisión común, que con ellos se corona y cierra.

-Resurrección, Cristo y revolución (los nuevos mártires).

La fe en el dogma cristiano de la Resurrección no presenta ninguna vacilación en el pensamiento de Cardenal. Es precisamente con la resurrección de Cristo encarnado ("La encarnación de Dios en nuestra biología/ En nuestra condición todavía de mamíferos/ Jesús: con

los cromosomas de Adán.../ A sólo 1 millón de años del Pithecanthropus erectus" (C. 9)) la que nos salva de la entropía, la que da sentido a la muerte y a la revolución, "Lo más importante de todo: el sepulcro vacío./ El que hubo uno en la Historia que volvió de la muerte/ "La vida nunca muere"/ (Augusto C. Sandino)/ La ausencia del cadáver/ Libre de la segunda ley de la termodinámica" (C. 31), "Jesús `la luz del mundo'/ El que nos redimió de la entropía./ Una supernova sobre Belén./ (o el cometa Halley en el 12 a de C.!)/ Y una tumba vacía./ Esperanza de los oprimidos y de los muertos" (C. 36).

Es tanta la fe en la resurrección que el poeta hace el mismo razonamiento de S. Pablo, a quien cita: "si Cristo no resucitó somos los más desgraciados de todos los hombres", sólo que `actualizando' algunas palabras, "Como dice S. Pablo (I Cor. 15, 19)/ Si Cristo no resucitó/ somos unos pendejos", "La resurrección de la energía y de la vida:/ si no hay otra vida/ estamos jodidos" (C. 40).

Cristo es el primogénito del futuro Reino de los Cielos, meta de la revolución, que ha de alentar la lucha presente, y que convierte en mártires a los caídos por la revolución. Se crean así los nuevos mártires, "La creación entera está de parto por nosotros. Por eso/ gime. Pero ya nació el Primogénito. El primero/ entre muchos hermanos. Tené ánimo pues, Ernesto[257],/ Seguí naciendo. Si el grano de trigo no muere...", "te recordé Donald diciendo en la misa de Solentiname/ que la resurrección no eran las quirinas saliendo de las tumbas/ sino la supervivencia de las conciencias en los otros", "Así también la Revolución tiene sus reliquias y mártires./ La voz campesina de Felipe guardada en un casette/ también es sagrada./ La otra de las tres islas grandes es la Felipe Peña./ Donald, Elvis, y Felipe que murió sin tumba,/ ustedes ahora son santos/ como aquel santo que salió del seminario/ y dijo que todos debíamos vivir como santos./ Que ningún dogmático aunque sea el Arzobispo de Managua/ venga a negarnos que ustedes están vivos (aunque él no lo cree)/ y que además son sagrados./ Dios quiera que algún día fuera sagrado como ustedes" (C. 35)

[257] Este Ernesto es el hijo de Ernesto Mejía Sánchez, Angelito, que es bautizado por él, el P. Angel y Cardenal como padrino, según nos relata en la misma cantiga. Allí hace una reflexión a la entrada del nuevo ser en el mundo, la vida y la muerte, y dice "aprenderás también que toda muerte es nacimiento,/ y que el hombre tiene que nacer y nacer/ hasta ser el hombre completo./ Y saldrás de este cosmos para nacer en otro"

Incluso el martirio pasa a ser, en la concepción evolucionista de Cardenal, una etapa más de la evolución hacia el reino de los cielos, "El martirio/ es evolucionario/ No sólo los héroes y mártires/ todo ser vivo es para dar vida/ y dejar de ser,/ morir/ para la nueva vida" (C. 40).

-Reino de los cielos (evolución).

El Reino de los cielos para Cardenal tiene una doble dimensión, o mejor dicho una dimensión evolucionista-continuista, ya que se inicia aquí mediante la revolución y el comunismo-socialismo (elemento político, que incluso denomina etapa geológica en su concepción evolucionista, o el reino del cielo en la tierra, usando un lenguaje cristiano) y se completa tras la muerte y la resurrección en el Reino de los Cielos (bien es cierto que a veces la distinción no parece nada clara, con muchas ambigüedades), "Si Dios tiene ira nosotros no?/ Reino de Dios/ mencionado en el Evangelio como 100 veces/ o más, 90 en boca de Cristo/ geológicamente contemporáneo nuestro./ Vénganos tu reino de los cielos a la tierra./ "...de la esclavitud/ a la hermandad del sacrificio" (Martí)/ "... una guerra/ inspirada en la más pura abnegación/" (Idem)/ Ya se encontró Colón con el socialismo en Cuba/ (Además de no caer las hojas, y el ruiseñor cantando en noviembre,/ y el que amaran al prójimo como a sí mismo, sin meum y tuum)/ Los trabajadores del mundo, los "incultos" trabajadores/ -de semilla de algodón/ a mota de algodón/ a camisa de algodón-/ están construyendo el paraíso,/ y resembrando el paraíso./ El poeta es profeta, vaticinador[258],/ como los monos congos que aúllan cuando va a llover./ Una metamorfosis del hombre./ Somos los hombres que formamos el Hombre o formaremos" (C. 19).

En esa misma cantiga señalará, mediante esa función profética, que "un día la humanidad se amará toda como una sola pareja/ aunque falte un tiempo geológico todavía", al igual que otra de esa cantiga, "Las células de nuestro cuerpo son comunistas/ Y seremos un día una sola célula./ El planeta pensante./ Conciencia de las estrellas". Por eso, "El reino de los cielos en el planeta" (C. 24). Un reino de los cielos que se empeña Cardenal en situar aquí, en la revolución[259], y que

[258] Versos autodefinitorios de todo el quehacer del poeta nicaragüense.

[259] De ahí que en la cantiga 13, al hablar del triunfo de la revolución sandinista del 19 de julio se preguntara, " O es ya el Reino de los Cielos?"

le lleva a reinterpretar las palabras de Cristo ante Pilatos, ya que "no predicó otra cosa sino el Reino de los Cielos/ y no que ha de venir sino que está cerca": "nuestra otra parte del yo que es toda la materia/ `Mi reino no es de este mundo', en el Pretorio,/ no fue dicho estrictamente en un contexto astronómico" (C. 37). Y recordemos los versos ya citados de la C. 43, "`Tú lo has dicho. Yo soy rey.' Dijo en el pretorio/ Lo que habéis de interpretar en ortodoxa manera:/ Yo soy el Pueblo. Y el Pueblo es rey./ Yo soy el proletariado./ Y el proletariado es rey de la historia/ `Muchas veces habéis oído hablar de Juicio Final del mundo'/ (Sandino a su tropa). `Por Juicio Final del mundo debe entenderse/ la destrucción de la injusticia sobre la tierra/ y reinar el Espíritu de Luz y Verdad, o sea el Amor'/ También precisa Jesús: que el juicio lo hará alguien que tuvo hambre, estuvo preso.../ Según los antiguos persas/ el orden del cosmos es por los justos./ Y dice el Evangelio de Tomás/ que el reino de los cielos está extendido sobre la tierra/ pero que los hombres no lo ven". De todas formas, "el porcentaje de los que entrarán al reino no sabemos" (C. 13).

-Dios como Omega, el misticismo

El punto Omega es el punto final de la evolución espiritualista de Chardin, y es Dios, pese a que algunas veces parece que se identifica con el cosmos vivo (por la visión peculiar de la materia que hemos estudiado),"Estamos hechos de estrellas/ Venidos del corazón de las estrellas. Somos ellas!/ Del cielo, somos del cielo" (C. 32). Y es que, en definitiva, el pensamiento de Chardin viene a ser una especie de panteísmo material-espiritualista en que todo es Dios. 'El punto Omega' será el título de la última cantiga.

En dicha cantiga, tras unas tiradas en que pasa revista a los nombres de Dios en numerosas razas y culturas, hay otra tirada muy densa y larga, encabezada por unas comillas, de la que no se dice la fuente, y que ofrece explicaciones teológicas de Dios, "Ser existente antes que todo y distinto de todo/ sin límite donde termine y sin parte ni forma/ Y el ser que él es acto por sí mismo/ de sí mismo dándose existencia a sí mismo y por él mismo/ ni cualidad ni cantidad, ni móvil ni inmóvil,/ ni en lugar ni en tiempo sino uniforme en sí mismo/ y antes bien informe, anterior a toda forma/...", y que termina con una explicación mística: "y es difícil describir la visión en la que no son dos/ sino el que ve está transformado en uno con el visto/ no ocupado en las cosas bellas sino más allá de lo bello/ como quien ha entrado al lugar más interior del templo/ después de las estatuas: al salir verá otra vez las estatuas". Después de esta tirada agotadora, nos

encontramos con otra mucho más suelta, a modo de explicación cosmológica, que acaba así: "Y un ser inmóvil en el interior de todo/ tendría que ser el motor de todo,/ o sea el creador de todo,/ y por tanto el amor infinito./ Y uno podría pues con ese amor / hacer el amor".

Así pues, esta cantiga se demora bastante en explicaciones sobre la existencia de Dios, el Alfa y Omega, en muchas de las culturas. Luego, se hace explícita la referencia a Chardin y a otras influencias, como la de Platón, junto con una confesión metapoética: "Dos curvaturas, dice Chardin,/ la redondez de la tierra y la convergencia de las mentes/ en esta tierra. Dentro de la gran curvatura, el universo./ El Cántico no tiene fin./ Es decir, el tema del poema no termina./ Un planeta de personas primero,/ y después la superpersonalización./ Ahora la tendencia de la especie/ es a la convergencia de todas sus tendencias./ Todos a la misma convergencia./ El sueño de todos los místicos, dice Chardin./ Otra vez Chardin." (...) "Si el poema es poco congruente/ su tema el cosmos es menos congruente./ La fuerza de convergencia del universo hacia su centro/ es el amor./ El que toda parte tiende al Todo/ este es un cliché en mi poema/ pero es de Platón".

Y la cantiga se desboca, hablando del punto Omega, centro y convergencia de todo su pensamiento, la evolución, la revolución, la muerte y la vida, etc., dando lugar incluso a exclamaciones íntimas del poeta, " Centro de convergencia del universo,/ no me excluyas de tus besos y tus abrazos!/ Misterio de ser más el otro mientras más el mismo./ Centro de centros, irradiando desde el centro de un sistema de centros/ como un punto solo. Punto Omega/ Donde no cabe nada más punto./ En nuestro ser más íntimo, más cerca de todos./ Allí está nuestro fin,/ porque adonde vamos es de donde venimos,/ el principio" (...) "vénganos tu reino./ Venga la revolución a toda la tierra./ Hasta que revolución y tierra sean extraterrestres".

La visión de Cardenal -que integra todos los elementos ya mencionados y que define perfectamente lo que entiende por punto Omega, y el lugar que ocupa en toda esta visión la materia- se puede resumir en una pequeña tirada antes de finalizar todo CC.

"El todo está entero en cada una de sus partes
como lo han visto los místicos
y no sólo la élite de los místicos.
El todo en cada uno y cada uno en el todo.

Unión que será el fruto del árbol de la vida.
Colectividad de conciencias o conciencia colectiva
o super-conciencia.
Un destino extra-planetario.
¿Átomos espirituales?
Hominización aun de la misma muerte
en palabras del místico paleontólogo.
Ya todo confundido con el Todo, y las personas con la Persona
en un Todo que es Persona
y Persona que es Amor.
La materia era tan sólo un tenue velo de tu rostro."

Y si está bien claro lo que es el punto Omega, no menos clara deja traslucir en su poema Cardenal, la relación que él establece con Omega, una relación de místico, es decir de unión con Él. Por eso sí que se puede hablar de un cierto misticismo en la poesía de Cardenal, como se empeña en demostrar López-Baralt.

Ya señalaba ella la impresionante cultura mística de Cardenal, que se refleja, p. ej. en la cantiga 34, 'luz antigua sollozante'. En esa misma cantiga cuenta Cardenal la esencia del misticismo, la unión, pero una unión en la que tiene la iniciativa Dios, que es Amor, "En el principio fue el Amor./ Qué quiere decir que el amor consiste/ en que Dios nos amó primero (I, Jn. 4,10)?/ El macho suele tomar la iniciativa en las especies./ San Juan también dice:/ Dios= Amor/ O sea, su esencia, SU ESENCIA, es tomar la iniciativa./ El alma desnuda en la noche al fin dice, Cógeme!".

Una unión que recoge las referencias de San Juan de la Cruz y del Cantar de los Cantares [260] "Al encontrarte me encontré. Al encontrarme te encontré./ Mi yo donde Dios es dos./ Recostado en mi pecho esta noche,/ noche oscura, no escuchas el ritmo de mi amor?/ Estando dentro de mí/ desde que no era sino huevo fertilizado,/ serie de instrucciones flotando en la

[260]de hecho habrá una cantiga titulada 'el cántico de los cánticos' que recogera su estructura, y que pronto analizaremos

cavidad del seno materno./ Hijo de mujer, y más antes/ de ser unicelular. Como Mauriac/ no hubo en mi adolescencia angustia que no prefiriera a Vos./ Catarata comprimida dentro de un cable eléctrico.". Una unión que recoge experiencias desde S. Pablo, "Skybala dijo San Pablo./ Después de haber sentido lo que sintió/ todo lo demás lo vio como basura./ La traducción tradicional es basura,/ en realidad dijo en griego skybala /"mierda")", hasta Confucio o Chardin, "Confucio sintiéndolo como inundación./ He buscado toda mi vida un supremo Alguien,/ amarlo no sólo con todo el corazón sino con todo el universo,/ la oración del espacio-tiempo,/ escribió Chardin en Peking".

Sobre la unión mística experimentada por Cardenal parece no haber dudas, fiados en su palabra. En primer lugar, por las palabras y textos aportados por Luce López-Baralt, en su estudio[261], en segundo lugar, por sus palabras en el Círculo de Bellas Artes, donde le fue hecha esta pregunta, y donde él afirmó que aunque su mística era una "mística revolucionaria", era mística "en el sentido tradicional de unión amorosa con Dios", y que "yo tengo también mística en ese sentido de unión amorosa con Dios", y en tercer lugar, y es lo que a nosotros nos importa, por el texto poético que no deja lugar a otro pensamiento.

De hecho esta unión mística -aparte de aquella ya comentada `visión mística de las letras FSLN', y la 'visión de S. José de Costa Rica', u otras consideraciones sobre el amor de Dios que le despierta la contemplación del cielo estrellado en Solentiname- está narrada, bien es cierto que mezclándola con las experiencias de "otros místicos", en la cantiga 42 -y en TENO, del que hablaremos en su momento- , que tiene el significativo título de 'un no sé qué que quedan'. Allí nos dice el poeta nicaragüense, "Yo tuve una cosa con él y no es un concepto./ Su rostro en mi rostro/ y ya cada uno no dos/ sino un solo rostro./ Cuando exclamé aquella vez/ vos sos Dios".

Como toda experiencia mística, su explicación es imposible, aunque el poeta lo intente apoyándose en la expresión de San Juan de la Cruz, con la que jugará, transformándola, " Amada en la amada gran nada transformada!/ Hasta hundirme, fundirme, confundirme./ Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA/ GRAN NADA AMADA/ Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siendo nada./ Abrazo nada más mis dos brazos./ Como la región oscura después de donde acaba

[261]que Cardenal comparte en su integridad, si no nos lo hubiera enviado

el universo." Lo que ocurre, es que, a diferencia del gran místico castellano, Cardenal se tiene que apoyar en razonamientos de otros místicos, y además, los juegos que introduce a veces se vuelven contra la intencionalidad poética del autor, "El ánima puede conocer todo mas no a sí misma/ (esto es Meister Eckhart)/ pues no conoce sino por los sentidos/ y así no se conoce a sí misma, es sin idea de sí/ nada desconoce más que a sí misma,/ y así es libre, inocente de sí/ y así se le puede unir Dios que es también puro y sin idea./ (Maestro Eckhart del movimiento místico del Rin)/ Oh dos nadas del todo desnudadas/ el todo con la nada/ una nada en su todo transformada/ quedeme y olvideme/ dejando mi pasado/ entre los cuasares olvidado".

Sí se vuelven más creibles los versos cuando se despojan de su herencia literaria y de su juego poco afortunado, y se visten de lo gráfico formal:

"Se siente
y no se siente
se siente
pero es como que no se siente
o en verdad es que no se siente.
Algo dentro de mí, no en mi cuerpo sino más adentro
es abrazado, abraza y es abrazado,
unidos habiendo de algún modo dos en uno, dos uno,
dulzura con dulzura, en una sola dulzura,
goce del otro goce, los dos goces uno
sin que nada se sienta sensiblemente conste:
es como que he abrazado la noche
negra y vacía
y estoy vacío de todo
y nada quiero
es como si me hubiera penetrado
la Nada."

De ahí que diga que "busco un amante en el universo","ando buscando a mi amante en el universo", referido a Dios, que también le busca a él. Y aquí la voz de Cardenal se vuelve íntima,

dejando traslucir su corazón y sus esperanzas. Las palabras que siguen son las que sitúan en su lugar exacto las anteriores palabras del poeta sobre su soledad y sobre la angustia de su celibato, liberándolas del óxido de la queja momentánea, "Lo siento que está en el universo como solo./ Buscando amor Dios igual que yo./ Por quien yo renuncié aquel día/ a una muchacha o dos./ Aunque ya no lo serán así siguen siendo/ bellísimas para mí./ Igual que como estaban la última vez./ Renuncia de lo que es/ lo menos espiritual del alma, o/ lo más espiritual del cuerpo./ Por ese instinto de estar uno unido con el Uno/ en quien todas las cosas divididas están unidas./ Entregué mi bolsita de ilusiones, mi puñado de sueños".

Con el último verso, encontramos el intimismo desnudo del poeta nicaragüense, que entoces confiesa que tal vez "el propósito de mi Cántico es dar consuelo./ También para mí mismo este consuelo./ Tal vez más", porque se ve solo[262], pero con la esperanza y la fe de encontrarse con Dios, "Dios de los números absurdos,/ de lo dementemente grande y lo dementemente pequeño./ Si es infinito/ también será infinita locura/ espontaneidad infinita./ El que un día tú y yo nos acariciemos/ como lo hacen con ojos cerrados, gimiendo los amantes,/ en un lugar infinito y una fecha eterna/ pero tan real como decir esta noche a las 8".

Cardenal ha perdido el pudor, y nos confiesa los momentos en que requiere a Dios, "mirando una vez el lago/ donde está ahora el hotel Intercontinental de Managua:/ el lago levantado sobre los techos/ y las lanchas como flotando en el aire/ y sobre el lago las montañas azules/ y sobre las montañas el cielo azul. Agua y tierra de color de cielo./ Y entonces fue que dije:/ Pero a Vos cuándo te veré cara a cara?".

Y Cardenal recuerda los momentos de su llamada y de su unión con Dios:

"Pacientemente
como el cazador

[262]Recordemos que la realidad política de Nicaragua es muy distinta a la soñada por el poeta, quien ya ni siquiera pertenece al FLSN. La revolución parece que ha fracasado. Los regímenes comunistas, después de la caída del muro van desapareciendo, e incluso se ha producido la visita de Juan Pablo II a la Cuba de Fidel Castro. En lo político se ha quedado solo Cardenal.

y el pescador
me esperaste
y yo andaba lejos de vos.
Me esperaste muchos años.
Años de mi alocada vida y aun antes de mi vida
y antes de las montañas.

Una vez yo esaba descuidado
y cuando llegó el momento
como el cazador
y el pescador
fuiste rápido."

Y pasa revista a su actual y autodenominada noche oscura, "EN DONDE SE DESCRIBE UN INSTANTE DE LA NOCHE OSCURA:/ En la oscuridad, semidormido,/ mi cuerpo desnudo en la noche caliente de Managua/ pega contra la pared pulida/ y fresca como una piel/ y, despertado, enla oscuridad/ la pared me devuelve/ a mi soledad sin fin./ Una soledad que sólo terminará con la muerte./ Sólo pero con el pueblo". Y, tras decir que no se queja de su situación, se deja llevar por versos que sólo muy esporádicamente se ven en CC por su extensión y porque remedan a una canción popular, "Somos como esas dos palomitas de San Nicolás/ que cuando una se corre/ la otra va detrás/ y cuando ésta es la que huye/ aquélla le sigue/ pero nunca se aleja la una de la otra/ siempre están en pareja./ Cuando vos te me vas/ yo voy detrás de vos/ y cuando yo soy quien me voy/ vos vas detrás./ Somos como esas palomitas/ de San Nicolás".

Hemos reproducido tan por extenso los versos de Cardenal porque son muy significativos del estado espiritual del poeta, y porque son los de mayor tono lírico de CC, versos que se le adelgazan al poeta, ganando en vuelo lírico.

Hay que señalar no obstante, antes de cerrar todo este extenso capítulo de los componentes semánticos de CC, que la cantiga 42, 'el cántico de los cánticos' es una cantiga que, siguiendo el hilo del Cantar de los Cantares bíblico, hace un recorrido por el amor, el amor sexual en la creación, y que también evoca el amor entre Dios y las criaturas. No haremos una

comparación entre el Cantar bíblico y esta cantiga, como ya se hizo entre los Salmos del poeta y los bíblicos. Si lo hiciéramos veríamos que el poeta profundiza en los elementos sexuales sin ningún rubor, pero tampoco sin dejar el tono lírico, a base de una prolífica ornamentación sensual. Valgan como ejemplo los siguientes versos: "-Nuestros besos entre las mariposas/ en un lecho de helechos./ Tus muslos olorosos como la flor de ham-zah./ Tu cuerpo con cuentas de colores/ destilando agua de coco./ Chupé tus pechos./ -Amado mío/ el olor de tu semen como el de la flor lechosa del kassamano", o estos otros de ornamentación dariniana, "-La amada se abre/ y el amado entra./ Alrededor las malezas espesas/ y lejos rugen los tigres./ El árbol kundombo está botando flores/ y en él están cantando/ el ave kinde y el ave wendo./ Rugen los tigres en celo".

3. 4. RECURSOS

Vamos a explicitar en las páginas que siguen los recursos más repetitivos del poeta nicaragüense a la hora de elaborar poéticamente todo el material del que dispone. Ya a lo largo de las numerosas páginas dedicadas a desbrozar los componentes semánticos de la cosmovisión, denominada de la Teología de la liberación, que posee Cardenal, no nos hemos podido sustraer de ir haciendo mención a ciertos recursos e incluso hemos valorado su poeticidad. También es cierto, por otra parte, que aquí no descubriremos nada nuevo. Ya quedó suficientemente explicitado que muy pronto se forjó el estilo poético de Cardenal bajo el influjo y magisterio de Ezra Pound, y que todos sus poemarios repiten las técnicas adquiridas. En CC lo que hay es síntesis y constelación de todos los recursos poéticos de los que es dueño el poeta.

Una cosa es describir y otra valorar. Y nosotros no vamos a eludir ninguno de los dos aspectos, así que iremos tiñendo la descripción de los recursos con juicios valorativos, aunque dejaremos para un último apartado el señalar los defectos o fallos apreciables en CC.

Procederemos de una forma expositiva, sin cuantificar, y comenzaremos recordando que la cantidad de material utilizada por el poeta es ciertamente ingente (material cosmológico de la astrofísica, material religioso textual -Biblia, Evangelio de Tomás, tratados místicos, estudios sobre las religiones primitivas, etc.-, material histórico -crónicas, etc- y etnológico, etc.), y siempre enfocado bajo la mirada paundiana, tan apropiada a la intencionalidad poética y temática

del autor. La superposición pues, y la técnica de "collage", serán denominador común de los versos libres, casi siempre de arte mayor, en que utilizará también frases, expresiones o palabras en inglés -e incluso en italiano[263] (de la Divina comedia) o en latín-, sin olvidar peculiaridades del español de américa o el uso del lenguaje más coloquial, sobre todo cuando el lenguaje se vuelve íntimo con Dios o con sus compañeros ("cuando exlamé aquella vez/ vos sos Dios", "la vida no muere, compas,/ seguir viaje). Pero pasemos a describir:

-Gusto por lo macro/ micro-cósmico y las contraposiciones. Es muy frecuente que después de una tirada de contenido conceptual elevado, el poeta descienda a cosas concretas, pequeñas, o que, al revés, parta de una anécdota personal o de otra persona para lanzar consideraciones globales. Esto respecto al pensamiento discursivo. Pero también gusta Cardenal de contraponer lo grande con lo pequeño para expresar fuertes contrastes, que le sirvan para ejemplificar. Con esto nos anclamos en una de las raíces claves de casi todos los recursos, su afán didáctico. Así, en el comienzo de la cantiga 9, ya desde pronto quiere establecer "la relación, por ejemplo, entre una refrigeradora/ y el destino final del universo", y más adelante, para establecer gráfica y visualmente cómo está el hombre respecto al espacio-tiempo, se valdrá de una comparación conocida por todo el mundo, de tonos emotivos y actuales, muy impactante: "En el espacio-tiempo somos/ como esos niños durmiendo en la calle/ envueltos en periódicos en la gran ciudad/ con hambre y frío".

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero voy a transcribir uno en que se muestra otro gusto del poeta dentro de la contraposición de lo macro/ micro-cósmico, el gusto por la mezcla de lo sublime -quizá más lírico- con lo más escatológico o vulgar, en donde el contraste pierde fuerza, buscándose más bien un efecto desmitificador, o un realismo donde lo más lírico roza lo más cotidiano. El efecto que se establece es de difícil valoración, aunque sí podemos decir que es una especie de antipoesía que asesta una puñalada a lo poético[264]. Así, el ejemplo ya citado de la noche de Solentiname, donde el poeta piensa y eleva su corazón a Dios, mientras orina, o este otro, de la cantiga 15, en el que juega un papel importante la disposición tipográfica:

[263] Che muove il sole e l'altre stelle

[264] parecido a lo que hace Nicanor Parra

"Mi lago amanece como un beso,
suena la arena como un beso.
Sólo
esa ola sola.
Un pajarito en una rama
canta y caga"

Por último, unas palabras sobre la contradicción o la paradoja, haciendo más referencia al elemento conceptual. Esta se da no sólo en la cantiga 42, donde el poeta intenta describir su experiencia mística, sino también en otras cantigas donde explica algún aspecto o teoría del universo que no está clara, u otros temas, como por ejemplo el de la comunicación humana en la segunda cantiga, en la que Cardenal pierde al lector, "Las personas son palabras/ Y así uno no es si no es diálogo./ Y así pues todo uno es dos/ o no es./ Toda persona es para otra persona./ Yo no soy yo sino tú eres yo!/ Uno es el yo de un tú/ o no es nada./ Yo no soy sino tú o si no no soy!/ Soy Sí. Soy Sí a un tú, a un tú para mí,/ a un tú para mí./ Las personas son diálogo, digo,/ si no sus palabras no tocarían nada/ como ondas en el cosmos no captadas por ningún radio,/ como comunicaciones a planetas deshabitados,/ o gritar en el vacío lunar/ o llamar por teléfono a una casa sin nadie./ (la persona sola no existe)/ Te repito, mi amor:/ Yo soy tú y tú eres yo/ Yo soy: amor".

Esta última cita nos lleva a otra consideración, que es obvia, la inclusión de múltiples recursos en pocos versos. Así en ellos podíamos ver aparte de las antítesis, las comparaciones, (que siempre buscan explicar mediante ejemplos gráficos, visuales y cercanos), el paréntesis explicativo como acotación, y el dispositivo de encabalgamiento que nosotros no hemos podido percibir al transcribir de seguido los versos. Vamos a explicitar algo más sobre las comparaciones.

-Comparaciones, metáforas. Sin entrar en polémica a la hora de distinguirlas, hay que decir rápidamente que el gusto de Cardenal se decanta de manera clara por las comparaciones, ya que ellas le posibilitan ejemplificar de modo sencillo todas su cosmovisión. Serán unas

comparaciones que buscan la visualidad (por eso se transforman en imágenes), la actualidad y la cercanía a un público medio, que no necesita referencias cultas. Señalemos como ejemplos aquella comparación que hace entre los pañuelos "nubes como Kleenex" (C.15), o esta otra, que sorprende porque es bastante literaria[265], "el niño de ojos blancos como mármol extendiendo su mano" (C.19). Lo cierto es que ábrase por donde se abra el libro se encontrarán multitud de comparaciones.

En cuanto a las metáforas hay que decir que también abundan, pero más que con carácter literario (buscando un efecto estético) se utilizan en muchísimos casos como instrumento didáctico. Muchas de ellas son personificaciones de elementos materiales, y otras son abstracciones de elementos personales (" Dios es comunicación y nosotros su gramática/ como dice el texto sánscrito?" (C.15)), sin olvidar metáforas que logran gran fuerza y perfección, "donde las almas son diskettes que graba una computadora", ya citada anteriormente.

-Superposiciones temporales. Son utilizadas constantemente por Cardenal, sobre todo cuando utiliza materiales históricos (p. ej. indígenas) o etnológico-culturales para ejemplificar su visión política de la Teología de la liberación. Y en general a lo largo de todas las cantigas.

-Juegos de palabras. Al poeta nicaragüense le gusta jugar con las palabras, y lo hará cuando pueda, dando así un pequeño toque de humor a tiradas largas de tema más serio y profundo. Estos juegos de palabras se suelen superponer a un juego de rimas y de disposición de los versos. Como ejemplo unos versos en que sólo juega con una palabra y con su rima:

"Nada más humano que una mano
hermano dame tu mano
también se nos dió las manos hermano para ir juntos de la mano

[265] Otro pasaje de tono literario en que utiliza abundantes comparaciones, es en la cantiga 30, donde para describrir una modelo que posa dice: "Delante de los caballetes recostada./Blancura pulida e inmóvil como mármol/ pelo como la luz del sol/ pupilas del azul de los Alpes/ los pechos perfectos pero distintos/ el de un lado redondo como manzana/ desde ese ángulo/ el del otro lado ligeramente curvado hacia arriba/ con un perfil afilado como volcán/ o mejor decir aquí, pico blanco de los Alpes/ más abajo el ombligo/ como centro del mundo/ nudo de la cuerda de la vida que a todos nos ha unido/ y más abajo/ arriba de las piernas cerradas/ el vello/ como una hierba tierna/ al borde de la fuente de la vida"

mano a mano

de la mano"

-Disposición tipográfica. La disposición tipográfica juega un papel importante, siendo lo más llamativo los encabalgamiento en cascada, que pueden estar más o menos logrado según si su contenido se dirige hacia el último verso, que se debe cargar de todas las resonancias de los anteriores. Así por ejemplo, unos versos de la cantiga 9:

"Energía
materia
galaxia
sol
planeta
vida
tecnología
y después qué mas?"

No siempre se utiliza este tipo de encabalgamiento, a veces, se utiliza un molde más libre que intenta adecuarse a otros contenidos, como una tirada de la cantiga 35 en que se habla del movimiento del mar:

"El agua chocando con el agua
una con otra entrechocándose
van y vienen en vaivén las aguas
y suben y bajan
de allá para acá y acá para allá
y acá contra acá
vienen y van
un agua alta contra otra alta se hacen más altas
o una baja junto con otra baja se hacen más bajas
o una alta con una baja se nivelan

y otra vez sube un agua y sube otra
y la una contra la otra
alta contra alta
otra vez chocan
y otras bajan y baja contra baja también chocan
y agua alta y agua baja otra vez chocan
y un agua monta sobre otra
o un agua se levanta y adelanta
y se enrolla hacia adelante
hecha espuma
y se levanta más adelante
y otra vez cae hacia delante
en espuma"

Hemos reproducido toda la tirada porque queremos hacer ver la desmesura de Cardenal. A nuestro entender con los 7 primeros versos en que se ajustaba la forma con el contenido era suficiente. Esta tirada se encuentra en el eje de la cantiga que lleva como título precisamente 'como las olas', y debería estar más cuidada. Esta desmesura es uno de los males endémicos del poemario.

Dentro de la disposición tipográfica podríamos hablar de la inclusión en el texto de la cantiga 27, de dos cuadros ejemplificadores de una portada, que no son caligramas, pero que muestran que el poeta no tiene ningún tipo de pudor a la hora de incluirlos en su texto poético,

Amortizaciones	Intereses
50-48	670.59

Además, podemos hablar dentro de esta disposición de la utilización de **los signos diacríticos**. Así utilizará mayúsculas cuando quiere reseñar algo, lo mismo que utilizará paréntesis para acotar acciones como en el teatro, explicar algo o para citar las fuentes textuales. Un ejemplo en

que se puede ver todo esto son los siguientes versos de la cantiga 15,

"Cuentan que un día Tupana bajó en medio de un gran viento
y del fondo del agua sacó un poco de tierra.
La amasó en su palma y formó una figura de persona.
Sopló humana en la boca y entonces, cuentan habló.
(Habló, pero los misioneros les han prohibido ahora
decir el nombre de Tupana.)

Dios hizo al hombre cantando en Arizona.
Infundió vida al cuerpo de barro con un canto.
Según los fon, arcilla con agua
como se hacen las paredes de sus casa.
"Los hombres de barro muy deficientes,
no comían ni hablaban.."
(El texto sumerio se interrumpe)"

Y de nuevo citamos por extenso para ver la disposición de un espacio doble entre tirada y tirada, y para señalar que el afán didáctico y explicativo de Cardenal a la hora de reseñar fuentes y datos a veces llevará al cansancio hasta al propio escritor, "la molécula de carbono no-se-qué/ que se mete en una hoja verde ya está viva?" (C. 35).

Por último, cabe aquí reseñar el uso de los nexos que oscilan desde el polisíndeton, rasgo muy arraigado en el estilo del poeta, hasta el asíndeton. Ejemplo del último lo tenemos en la cantiga 21, "robber barons" en que las cadenas de nombres y de adjetivos carecen de comas:

"Las concesiones de ferrocarriles
daban gratis las tierras grandes como reinos
con carbón cobre hierro oro petróleo plata bosques
y las futuras ciudades.
Así Huntington dejó de vender relojes.
Frío desonfiado vengativo sarcástico hipócrita despiadado."

-Ruptura del sistema esperado. Es otro de los recursos preferidos de Cardenal. Es habitual esta quiebra en textos bíblicos para conferirles un nuevo significado propio de la Teología de la liberación, como pasa sobre todo con el Génesis (recordemos el principio de tantas cantigas) o con oraciones cristianas (el padre nuestro en la última cantiga, "Vénganos tu reino/ venga la revolución a toda la tierra/ hasta que revolución y tierra sean extraterrestres"). Pero también se rompe el sistema esperado a la hora de utilizar otras referencias a textos literarios, como cuando lo hace con San Juan de la Cruz en la cantiga 42, "un no sé qué que quedan", o cuando lo hace con el "polvo seré mas polvo enamorado" de Quevedo.

-Las interrogaciones retóricas, serán abundantísimas en CC ya que constituyen la forma de pararse y progresar en el discurso temático-poético de Cardenal. Este autopreguntarse, como vimos, fue la génesis del poema, y será un leiv-motiv del mismo, hasta el final. A este respecto ya dijimos que numerosas cantigas terminan con una interrogación retórica, y ahora señalaremos que la última tirada de todo CC, comienza con una interrogación retórica que nos sitúa en el punto de partida del poema, y que se repetirá en el antepenúltimo verso, (es como si el poema describiera un enorme círculo) " Y qué vemos cuando miramos el cielo nocturno?", "Y más antes/ qué veríamos finalmente?". La respuesta a estas dos preguntas que se superponen, es precisamente, todo el poemario.

-La inclusión de anécdotas, tanto propias como ajenas, es otro de los principales recursos poéticos del poema, y su estudio nos ocuparía bastantes páginas, ya que le sirve al poeta para represar el discurso, para ejemplificarlo, para poetizarlo y para que siempre se concretice. Son como tomas de tierra y a la vez como postes que sujetan y conducen el material, haciendo que no toque el suelo narrativo y mantengan una cierta tensión.

Sabemos que las anécdotas se pueden dividir en propias y ajenas[266]. Y dentro de estas las

[266] Un ejemplo ilustrativo de una anécdota ajena puede ser los siguientes versos de la cantiga 12, " Cómo entiende usted, general, esa fuerza primera?"/ preguntó el periodista Belausteguigoitia./ Sandino contestó:/ "Como una fuerza consciente. En un principio era el amor./ Ese amor crea, evoluciona. Pero todo es eterno./ Y nosotros tendemos a que la vida sea/ no un momento pasajero sino una eternidad/ a través de las múltiples facetas de lo transitorio"

de carácter histórico (que pueden muy bien ser actuales), político[267] o amoroso (aunque se pudieran establecer otras clasificaciones). Ya dijimos que no íbamos a hacer un estudio pormenorizado de cada una de ellas, ni siquiera a ejemplificarlas, puesto que con ir a cualquier cantiga, el lector se puede percatar perfectamente de este hecho.

Sólo recordaremos que son las anécdotas amorosas aquellas que poseen mayor carga poética, aunque sean meramente descriptivas, anécdotas que serán precisas y documentales. De hecho, si se juntasen todas las anécdotas amorosas del poeta nicaragüense saldría un libro aceptable, con mucha unidad, y de no poca altura poética

"Recuerdo aquella tienda Woolwoth en Broadway, por la 102,
y la empleadita de 17 ó 18, atendiendo cosas baratas
acosada por ávidas señoras,
contestó adusta a otra más, estaba cansada
(era cerca de la hora de cierre,
ella todo el día allí de pie)
y al instante lo adusto transformó en risueño
cuando me vió a mí, que estaba de 23 años, en la entrada.
Me sonrió. Cariñosa sonrisa como diciéndome estoy cansada.
Delgada, pelo dorado y piel rosada.
En vez de ese trabajo podría haber estado en películas.
O pude esperarla afuera hasta la hora de cierre.
Yo seguí en Broadway. Broadway abajo.
Allá por la Calle 102 y Broadway
a mano derecha viniendo de Columbia
cerca de la hora de cerrar las tiendas,
esto es, tal vez como un cuarto para las 6.
Ahora tengo 61 años.

[267] Ejemplos de anécdotas histórico-políticas son las numerosas que narra Cardenal en las cantigas 16, "lo más oscuro del alba", 17 "viajes en la noche" y 18 "vuelos de victoria", que cuentan su participación en la revolución y victoria sandinista. Las tres cantigas reproducen, como sabemos, aparte de otros añadidos, el libro Vuelos de victoria

El espacio-tiempo ha corrido rápido como un tren eléctrico
en una realidad ilusoria como película"

-La ironía es otro de los recursos empleados por Cardenal, sobre todo cuando se dedica a criticar. Lo ejemplificaremos con uno de los personajes objeto especial de sus dardos, Reagan. Reproduciremos algunos fragmentos, ya que, como siempre, la desmesura le puede. Se trata de criticar la llamada Guerra de las Galaxias, que promovió el otrora presidente de EEUU.

"Reagan estaba cortando árboles en el Rancho del Cielo.
Y tuvo una inspiración.
Recordando la película Star Wars dirigida por George Lucas.
(..)
Tuvo la iluminación y voló a Washington.
Y pronunció un discurso con partes muy bonitas
y se piensa que alguna escrita por él.
(...)
Pentágono y Departamento de Estado tartamudearon.
La NASA culpó a las películas de su juventud.
(...)
Esto era entrar al espacio disparando al aire
estilo John Wayne (o Reagan).
(...)
Sin importarle que no pudiera pagar toda la tierra junta
ese costo astronómico
Reagan voló otra vez a cortar árboles a su Rancho del Cielo"

Con la ironía quedan explicados los principales recursos que utiliza el poeta, sin querer ser exhaustivo, pues se pueden rastrear muchos más.

3. 5. Los agujeros de CC

Pongamos de manifiesto ahora los "agujeros" de tan voluminoso poema, cúspide de la obra del poeta nicaragüense y de toda una vía temática de la religiosidad hispanoamericana, que hemos denominado de la Teología de la liberación.

Para centrar lo que queremos decir rescatararemos unas palabras del crítico y poeta chileno (bien conocido por nosotros), José Miguel Ibáñez Langlois[268]. Palabras que, evidentemente, sólo analizan su producción hasta esa fecha, pero muy significativas. Al hablar de la forma de su poesía dice: "Formalmente, su poesía quiere romper con las rutinas académicas, con la imaginería y la magia verbal, con toda suerte de esteticismo, por obra de un lenguaje directo, narrativo, elemental, iberoamericano a conciencia, tanto en la libertad del idioma como en la incorporación de la experiencia histórica continental al verso", mas a continuación añade un aunque, que introduce lo que quisiera subrayar: "Pero a diferencia de otros renovadores de idéntica línea (proclives a una simple prosa narrativa o abstracta que sacrifica la poesía a las intenciones extraliterarias), la disciplina artísitica de Cardenal le permite equidistar a la vez del mero recuento histórico o anecdótico y del trillado lirismo metafórico, aunque a veces esta difícil síntesis no pueda menos de caer en la aridez de la crónica o en la fatiga del inventario".

Aridez y fatiga, como elementos esporádicos pero presentes en la obra del poeta nicaragüense cuando no sabe "equidistar" bien entre el contenido y la forma. A estos males nosotros añadiremos otros, sobre todo formales, y que se resumen en una palabra y un adjetivo: excesiva desmesura. Y son, a saber:

-Excesiva longitud, tanto del poemario en general, como de ciertas cantigas en particular. Algunas tiradas necesitarían poda de versos, pues muchos son redundantes (como quedó señalado en aquella tirada de las olas). Esto es debido a la intencionalidad del autor, y a la génesis del poema[269]. El mismo Cardenal se dio cuenta de esto y de la necesidad de poner fin al poema, que corría el mismo peligro que el universo, "un día tuve que ponerle fin porque corría el riesgo que

---

[268] en la enciclopedia GER, Madrid 1971, en la voz 'Cardenal, Ernesto'

[269] que como ya señalaba el poeta, "se fue haciendo como el Universo: por agregación; como después del Big-Bang fueron sumándose las partículas, formando nubes inmensas, concentrándose hasta convertirse en galaxias y estrellas. Así se fueron agrupando **una gran cantidad de pequeños detalles** en el poema, atrayendo cada uno a otro y este a otro más"

corre el Universo: de tanto expandirse puede llegar a desaparecer". Unido a esto:

-Excesiva desproporción entre unas partes y otras de CC, puesto que en su afán de incluir todo, y de denunciar todo, pesa mucho el componente de denuncia y de exaltación de la revolución nicaragüense, ocupando demasiados versos, sobre todo teniendo en cuenta que una gran parte de ellos habían sido publicados por el poeta. Esto no quita para que él quisiera incluirlos dentro de una visión global del cosmos, como fenómeno concreto, pero aún así, creemos que es excesiva la cantidad de versos dedicados a este tema.

-El exceso de longitud lleva a veces a pérdidas de sentido, incluso dentro de una misma cantiga, saltándose a temas ya tratados, o diluyéndose en explicaciones fatigosas a las que el poeta no sabe poner fin. Con esto se relaciona otro agujero antes señalado, los finales flojos de muchas cantigas, que muestran falta de lima para redondear mejor y enlazar adecuadamente una cantiga con otra.

En cuanto a los contenidos, emitir un juicio de valor es siempre peligroso[270], pero sí que nos gustaría señalar que el poeta también se deja llevar por la desmesura en algunos de ellos, al margen de la forma en que los puede presentar, rayando a veces en un cierto maniqueismo, manifestado en una feroz crítica al sistema capitalista y a la Iglesia "oficial", y en una exaltación, a veces muy visceral, de la Revolución[271]. Esta desmesura le priva a veces de objetividad en el planteamiento de sus contenidos, llevándole a manipular textos o pasajes históricos para adecuarlos a una determinada visión de la realidad.

[270]Traeremos a colación algunos párrafos de la crítica de Joaquín Marco a Los ovnis de oro. Poemas indios, aparecida en el n 82 del ABC cultural, 28 de mayo de 1993, en que critica fuertemente dicho poemario, y que hace referencia a elementos formales y de contenido: "Al margen de su nulo valor político a corto o medio plazo, los poemas de C. carecen de los recursos poéticos más elementales. A fuerza de conferirles valor testimonial han dejado de pertenecer al ámbito en que fueron concebidos. El abuso de las formas mitológicas convierten a menudo el desarrollo del poema en un jeroglífico más complejo y mucho menos interesante que el de los códices originales. El poeta cree descubrir la Arcadia feliz en el pasado, incapaz de asumir los problemas del presente. (...) Prosaismo, mitología en grandes dosis, maniqueismo, utopía político-social, elementalismo expresivo y algunos otros ingredientes de menor consideración no logran formalizar un auténtico poema"

[271] y más a tenor de los acontecimientos actuales del mundo en Nicaragua, Cuba, etc.

3. 6. Conclusión; un balance positivo

Si bien son patentes los "agujeros" de CC, al igual que ocurre en el universo con la existencia de los agujeros negros, no menos cierto es que también encontramos estrellas y constelaciones que iluminan los numerosos versos que lo componen, y que a lo largo de este estudio hemos ido señalando. Y no sólo formales, sino también de contenido. Antes citábamos a Langlois, y ahora volvemos a retomar parte de su crítica de 1971, que sigue siendo vigente: "Pero aquí y allá, a través de toda su obra, Cardenal es un poeta que se atreve a poetizar la actualidad más resistente, la materia del evento americano, la menos incorporada a una tradición literaria. Consigue así dar forma de lenguaje y cultura al drama de Iberoamérica latina, y, en íntima relación, a quel otro más profundo y transcendente del alma frente a Dios". Dos polos, la realidad actual y la realidad futura en un presente continuo que tiene su manifestación política y religiosa aquí -la revolución-, y que se incardinan en Dios. Testimonio y denuncia aliados con la profecía y ejemplificados en una realidad viva del continente americano, y un testimonio y experiencia vital, la del propio Cardenal.

Pero quisieramos remontar un poco más allá, a la visión totalizante que une todo este impresionante esfuerzo por construir un sistema unitario. Y es aquí donde radica la importancia de este poemario dentro de la obra de Cardenal y dentro del panorama de la poesía religiosa hispanoamericana -incluso dentro de la poesía en lengua castellana-, ya que supone este poema la plasmación estética de toda una forma de concebir el mundo, el universo, y el hombre dentro de él, la de la denominada Teología de la liberación.

Una visión del mundo que es eminentemente religiosa, cristiano religiosa para más especificar, y que integra una serie de elementos ya estudiados y a los que Cardenal añade otros provenientes del evolucionismo espiritualista de Chardin y que se plasman en una consideración cosmológica poética que aspira a ser científica, y científica que aspira a ser poética. Ernesto Cardenal logra aportar a esta visión de la teologia de la liberación dicho elemento que pretendía, junto con otros de su propia cosecha, logrando su plasmación poética más alta hasta el momento, una huella poética muy duradera.

Telescopio en la noche oscura

Como señala Luce López-Baralt en cuanto al origen de TENO, éste pese a constituir un poemario independiente, está estrichamente ligado a CC, "Cardenal redactó estos nuevos poemas -estrofas breves, epigramas y coplas de estilo, una vez más, poundiano- entre 1992 y 1993, pensando que constituyesen una cantiga más para ampliar su Canto Cósmico"[272].

Dejando aparte las consideraciones de la investigadora puertorriqueña sobre su importancia dentro de la tradición mística[273]; su evidente conexión con Vida en el amor y con Epigramas; su marcado componente sexual[274]; y a la ubicación del libro dentro de una etapa mística relacionada con la expresión titular del poemario[275], nosotros enfocaremos este poemario partiendo de lo que creemos sea el eje del mismo, su condición de poema-oración, soliloquio con Dios, desde la habitación de un hotel.

[272] Luce López-Baralt, en la introducción a Telescopio en la noche oscura, pág. 18. Ya hablamos en su momento de la génesis del artículo. Las palabras que siguen, por tanto, son una continuación al comentario de las últimas cantigas de CC.

[273] "no nos ha sido igualmente fácil asumir la dimensión estrictamente mística de su literatura. Cardenal, sin embargo, ha legado a la espiritualidad occidental una obra contemplativa que reviste una importancia capital dentro del discurso místico cristiano en el que se inserta por derecho propio (...) que forma escuela no sólo con Theilard de Chardin y Thomas Merton sino con el Maestro Eckhart y san Juan de la Cruz. (...)Lo cierto es que estamos ante el fundador de la literatura mística hispanoamericana y ante uno de los místicos cristianos más originales del S. XX". Op. cit. pág. 12

[274] Estamos nada menos que ante el primer místico cristiano que nos habla de su pasión erótica sin eufemismos" Op. cit. pág. 15

[275] "Estamos ante una crisis purificativa de crecimiento espiritual: la que san Juan llamara la 'noche oscura del alma', y que hoy también podemos asociar con un hito de fatiga psíquica posterior a la exarcebación de la actividad extática" (pág. 18). En cuanto al significado de la expresión señala que "viene a representar aquel ápice u hondón del alma u ojo de luz con el que los antiguos contemplativos aludían a esa indecible capacidad congnoscitiva del místico que opera en niveles alterados de conciencia. Tampoco son difíciles de advertir los velados sobretonos eróticos de la imagen fálica de un telescopio que penetra en la negra oquedad femenina de un firmamento oscurecido" (op. cit. pág. 19)

Su "árida oración", desde una noche exterior opresiva en un hotel neoyorkino contemplando la misma -nunca se hablará de estrellas- y desde la noche interior, se eleva como un telescopio oscuro ("oro árida oración/ en el hotel en que me metieron/ entre rascacielos de vidrio" (...)"y en esta oración nada oro, nada/ de palabras, ideas ni emociones/ su única razón:/ que se eleve esta oración en la fría simetría/ de nadas reflejando nadas/ en 50 St. & Park Ave.". Así termina el poema. Estos versos, que nos dan la clave de su sentido, y del estado del poeta, abundan en juegos de palabras cargados de significados, sobre todo con la palabra 'nada' –recordemos la C. 42-, reflejo del estado del poeta ("en esta oración nada oro"), culminando con el último guiño de 'Ave.', contraste de salutación mariana, expresión abreviada de una avenida que está cortada.

Este largo poema-oración camina de atrás para adelante, en una desordenada progresión en la que podemos establecer, ante el estado de sequedad de la 'noche oscura', las siguentes partes, que corresponden con estadios de su oración: pensar, pedir, increpar, recordar, amenazar e incitar a Dios.

Esta oración poemática, constituída como soliloquio, y con dos de los rasgos de toda verdadera oración, la confianza[276] y la sinceridad[277], persigue como fin el que Dios le haga pasar la noche ocura en que se encuentra desde hace ya muchos largos años. Para ello:

-se queja de su situación de soledad total, de noche oscura, "Mi felicidad fue poca. La soledad es total"; no sólo ante el fracaso de ideologías políticas o sociales, sino, sobre todo, de no gustar de Dios, de Él, de tú, de vos. Se encuentra sin 'sentir' lo más mínimo, "No siento escrúpulo por no poder orar/ Juntos el infinito y yo, yo/ sin sentir lo más mínimo./ Igualito que si Dios no

[276]Este tono de tú, idéntico al de Vida en el amor y al de algunas cantigas de CC, es patente en el poemario, especialmente cuando rememora sus experiencias místicas (pág. 34, 68, p. ej.). Para esas ocasiones está el voseo más familiar, el lenguaje de casa más cariñoso. Pero siempre el ámbito desde el que está instalado, para esta oración poema es el del tú.

[277]Uno de los rasgos más importantes para la crítica puertorriqueña, sobre todo en lo referente al terreno sexual

existiera".
Esas quejas serán constantes en todo el poemario, "La historia de mi vida ha sido una historia de amor./ De amor? De soledad!/ De soledad y amor"; "Yo, maestro en soledades".

Incluso llega a decir que si este estadio corresponde a una etapa mística por la que hay que pasar, él ya la tiene, y por tanto ya la podría superar ("Si de nada,/ si de no sentir nada se trata,/ el mío es un perfecto amor. /Si de no sentir nada se trata./ Y en efecto se trata"); y en el caso de que no la tenga, hágase con él una excepción al acontecer místico, "'Oración de quietud', después de 'unión'/ Santa Teresa tiene el Vademécum./ Rompé conmigo tus esquemas./ Aunque tengamos una relación clandestina, ilícita". La purgación del amor, un erotismo sin sentidos ("Hoy pensé/ que hay un erotismo sin los sentidos, para muy pocos/ en el que soy experto"), puro; la presentación de un buen curriculum, " no es esto, Amor, amor de veras?"

-Se sirve de un tono áltamente erótico-sexual,similar al de las últimas cantigas de CC, para implorar a Dios que se vuelva a unir con él. Este tono -de ecos literariamente reconocibles- recorre insistentemente el poemario, muchas veces con un tono provocativo para "amenazar" a su amado, apelando a su libre albedrío[278], aunque sea con un tono también de temor ("Poder perderte, amor mío, si yo quiero") y su necesidad sexual ("Ayer soñé con un coito, un sueño realista,/hiperrealista); y otras veces recordándole que fue él el causante, el que inició su aventura amorosa, privándole del amor humano ("me quitaste todo/ dáteme todo pues"; "Todavía chorrean sangre/ mis renuncias"), sexualmente humano ("De entre cien mil me escogiste./ Atrás quedaron los epigramas y las muchachas""Yo he sido capado,/ no en las cárceles de Somoza/ sino por el Reino (Mt 19,12)", martirizándole ("me martirizás con la carne/ para que te quiera más/ mas no carnalmente").

Incluso apela, como buen amante, en un intento desesperado, a los celos ("Cuando mi amor en Granada/ ilimitado estabas celoso?; "Y yo que había sido tan enamorado/ Tuviste

[278] Respecto al tema del libre albedrío dos consideraciones. Una, la reminiscencia literaria de 'Los dados eternos' vallejianos ("Conmigo sí jugaste a los dados/ y arriesgaste tanto/ y muchas veces a punto de perder/ y ganaste./ Pero los dados no estaban cargados?". Otra la unión con lo sexual, "Ciertas veces te extralimitaste/ en cuanto a mi libre albedrío./ Era tanto tu amor/ que lo violaste". Obsérvese que el libre albedrío de Cardenal es el de Dios, quien a sí mismo se viola. Gran profundidad tienen estos versos.

celos?"), cuanto no la súplica cariñosa, tiernamente desesperada, "Únete a mí aunque no te sienta, aunque mi conciencia quede afuera con el frío./ Señor mío y Dios mío de mis frustraciones./ Al menos juguemos a que somos amantes".

Nunca se ha de olvidar que lo retórico sexual tiene una motivación última (amén de las implicaciones estéticas), como medio expresivo -al igual que las afasias o las expresiones eróticas de todo místico- para conocer a Dios, "Mis deseos sexuales han sido y son/ tan sólo analogías de mi amor a vos./ Creo que te agradan mis deseos sexuales"; "Amor, el de los dos, sin sexo/ pero que es como si fuera sexo./ No fisiológico, ay!, no corporal/ pero del cual es imagen fugaz la cópula". Sexo como unión, que es conocimiento. Lo único que pasa es que a Cardenal le gusta la recreación explícita del tema. De ahí sus expresiones "Amado, hagamos el amor" que intentan renovar vía explicitación la clásica unión mística, como más adelante veremos, y que da lugar a la mencionada afasia "no sé coño! de qué otra manera llamarlo/ a eso, eso que es donde haces el amor".

No obstante hay que decir que el poeta también da razones 'clásicas' por las que considera que el amor divino es mejor que el humano, "Efímero era, superfímero/ aquello que yo renuncié/ pero no fue por lo no-efímero/ querés que te sea sincero?/ sino por lo que *no es*"

-Como buen enamorado, está dispuesto a pasar por esa noche oscura del desamor, dejando las puertas abiertas "Por si vinieras. Si tú no vienes/ estará abierta de todas maneras para ti/ y nadie más"

-Se imagina el futuro de unión ("un día te abrazaré fuera del tiempo"; "me eriza pensar/ cómo será que dices/ cuando dices mi nombre/ "Y lo que vos me proponés para después") ejercitando su esperanza, y su tono crudo y directo, "Alguna vez yo seré experto en amores/ en tu cama, entre las sábanas. /Sexo de Dios". Y aquí Cardenal asume el papel de alma-mujer en la relación amoroso-sexual con Dios, "Si entraras./ No sólo pecho contra pecho,/ como lo has hecho, sino también entraras"

-Recuerda sus experiencias místicas y las palabras que Él le dijo, como consuelo. Y aquí es donde entramos en la calificación de mística o no de la experiencia religiosa del poeta. Por lo

que se ve en CC y en este poemario el hecho místico unitivo único, tuvo lugar el mediodía del 2 de junio, sábado, del año 1956, en la Avenida Roosevelt, al que alude diáfanamente en más de una ocasión en la última parte del poema, desglosándolo poco a poco, hasta alcanzar su cima: "Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio/ hace 37 años-"; "el 2 de junio declaré mi rendición incondicional./ De ahí fue todo"; "Aquel mediodía del 2 de junio del 56/ Cuando entraste dentro de mí y me hablaste/ y yo no estaba enamorado todavía"; "Cuando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado,/ Somoza García pasó como un rayo por la Avenida Roosvelt/ sonando todas las bocinas para espantar el tráfico,/ en ese mismo instante, igual que su triunfal caravana/ así triunfal tú tambien entraste de pronto dentro de mí/ y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas".

Así pues, parece que en esa experiencia hubo una unión, narrada cómo no, con expresión crudamente sexual, y tradicionalmente mística -'ya no más'- ("Fue casi violación,/ pero consentida,/ no podía ser de otro modo,/ y aquella invasión del placer/ hasta casi morir,/ y decir: ya no más/ que me matás./ Tanto placer que produce tanto dolor./ Como una especie de penetración"); y palabras, palabras que se explicitarán desde el recuerdo, "Y oí que decía dentro de mí/ no con palabras propiamente/ o sí con palabras confusamente/ pero precisas, decía dentro de mí/ o desde el fondo del universo:/ 'Y yo no tengo otro más que tú'".

Esta unión, narrada como todos los místicos, mediante la analogía erótica, y que en Cardenal se renueva en cuanto a la explicitación sexual, es la que hace que Cardenal se entregue a Dios -ingresando en la abadía trapense en 1957-, y le lleve incluso a decir "No sería creyente si no fuera/ porque ya probé tu placer". Una expresión, obviada por algunos místicos, de la no necesidad de fe, ante la experiencia de la unión.

Este es él "Yo tuve una cosa con él y no es un concepto", en la vida de Cardenal. Pero, si bien parece el único en toda su vida espiritual, en TENO se nos da cuenta de otras palabras o moción de Dios, en el alma del poeta, "En la hamaca sentí que me decías/ no te escogí porque fueras santo/(...)te escogí para variar", esta vez sin decirnos ni el lugar, o si hubo experiencia mística[279].

[279]Otra ocasión en que nos habla de una moción divina mediante la palabra es en el comentado poema de VDV, "visión mística de las letras FSLN", y ‘visón de San José de Costa

Como vemos un hecho de tal índole que supuso la conversión radical de Cardenal, y el inicio de su andadura espiritual. Un hecho ocurrido en 1956, y que tras más de una treintena de años, dedicados en la mayor parte al compromiso sociopolítico, y una vez concluido aquel, ve la luz poética, en formas de cantigas, una de las cuales constituirá este poemario. Es curioso observar el largo período de silencio autoimpuesto por el poeta para hablarnos de su experiencia mística - prudencia? timidez? humildad?-, sobre todo dada la importancia que tuvo en su vida. Y aunque Vida en el amor esté escrito bajo el primer impulso de semejante experiencia, no supone la explicitación del hecho.

Ante la más acusada y actual noche oscura de Cardenal, TENO por lo menos, si no logra que ésta pase, logra el desahogo, el consuelo mediante el recuerdo y la apelación a la esperanza de una nueva unión.

En cuanto al aspecto formal del poemario, éste condensa todos los recursos ya conocidos, esta vez bajo una contención versal mayor, debido al propio tema del poema. Cabe resaltar, amén de su ligazón con CC, la progresión temática de la cantiga, que va desvelando el momento de la unión desde el recuerdo, hasta llegar a un clímax que se rompe en la última tirada en donde se nos da la clave del poema, que es oración nocturna en una habitación de un hotel. Contraste temporal y contraste emocional que carga al poema de poeticidad, haciendo que salte la chispa eléctrica en la noche oscura, a modo de telescopio fugaz.

Dentro de la evolución de su obra poética, y pese a ser un poemario independiente, podemos seguir manteniendo el esquema piramidal de CC que establecimos para clasificar la producción poética de Cardenal, ya que de alguna manera, TENO forma parte de él. En cualquier caso, la visión de la Teología de la liberación de Cardenal siempre obra en su personalidad, siendo la cosmovisión global de Cardenal más englobadora que lo que podíamos denominar estrictamente como cosmovisión de la Teología de la liberación, debido esto a su experiencia mística, que le hace ver el panorama desde un poco más alto, más lejano, y también más solitario.

Rica'.

Y es que la experiencia mística fue anterior a la revolucionaria de liberación, y es con la que se queda, después de todo, desde el recuerdo y la esperanza, Ernesto Cardenal.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I.2.C. PEDRO CASALDÁLIGA Y SU OBRA POÉTICA. LA OTRA CARA DE LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN

La obra poética del español Pedro Casaldáliga, inscrita por propio derecho en la literatura hispanoamericana (como explicábamos en el cap. I), y desarrollada en catalán, gallego y español (esta última será a la que atendamos) muestra otra cara de la poesía de la Teología de la liberación diferente a la Cardenal, y cuyos rasgos principales serán el desarrollo desde la perspectiva de la liberación de la poesía mariana, un cierto franciscanismo y la no justificación poética de la violencia como medio para salir de la opresión. Como rasgo común encontraremos ese afán profético de denuncia, tan característico de la vía poética que estudiamos.

Procederemos analizando la vida y obra del religioso claretiano, obispo de San Félix de Araguaia, para después centrarnos en los rasgos que aporta Casaldáliga a la obra poética de la liberación.

Vida y bibliografía

Varios son los datos vitales que nos interesan de monseñor Casaldáliga, ya que, como viene siendo común en estas vidas tan comprometidas con una opción vital y social conscientemente asumida y públicamente ejercitada, la literatura se nutre constantemente de los acontecimientos vitales.

Nace Casaldáliga en Balsareny, a orillas del Llobregat, en 1928. Ingresa en la orden claretiana, y tras ejercer su misión en Barcelona, Barbastro, Guinea y Madrid, llega en 1968 a la Amazonia legal de Brasil. Nombrado obispo el 23 de octubre de 1971, se ocupa de su prelatura de Sao Félix de Guadaira, una zona muy extensa del Matto Grosso, llena de indígenas, labradores sin título de tierras (posseiros) y peones braceros del latifundio. La crudeza de la situación le lleva a tomar partido por los deheredados, y pronto se vincula al nucleo de los pensadores de la llamada Teología de la liberación, siendo mal visto por algunos eclesíasticos de su país, quienes

le acusan de comunista. Bajo la dictadura de Costa e Silva[280] su prelatura fue cercada cuatro veces, siendo su vida puesta públicamente a precio.

Él mismo ha escrito dos autobiografías, Yo creo en la Justicia y la esperanza![281], y La muerte que da sentido a mi credo[282], propiciada esta segunda, en buena parte, por la pública acusación del arzobispo de Diamantina, D. Geraldo Proença Sigaud, quien en el denominado Documento Sigaud[283], le tachaba de subversivo, guerrillero, indeseable, comunista, blasfemo y enemigo de Brasil. En esa segunda autobiografía se incluye una réplica al mencionado documento. Toda esta pública polémica, no sólo en Brasil, ha dado lugar al libro de otro religioso claretiano, Teófilo Cabestreiro, amigo de Casaldáliga y uno de los mayores conocedores de su figura. Nos referimos a Los poemas malditos del obispo Casaldáliga[284].

Cabestrero dice del documento Sigaud que "he comprobado que es gravemente engañoso. Manipula párrafos y versos de los escritos del obispo Casaldáliga, arrancándolos de su contexto, suprimiendo palabras, pronombres, comas, comillas y mayúsculas, saltándose páginas y capítulos para unir frases creando un nuevo sentido, y envolviéndolo todo en una retórica que da por probado lo que desea probar, sin que nadie pueda comprobarlo, al no circular en portugués y en versión íntegra los escritos del acusado.(...) Es un delito y una burda tomadura de pelo, que no merecía los ecos que le ha dado la opinión pública, y mucho menos la consideración que le ha prestado la más alta jeraquía eclesiástica en la persona del Nuncio y del Vaticano"[285].

Se dedica entonces el religioso claretiano tanto a defender a Casaldáliga en nueve textos poéticos objeto de la ocusación, presentándonos las dos versiones, como mostrando al final, en

[280] Costa e Silva llegó al poder gracias al golpe militar del 1 de abril de 1964 en que derrocó de la presidencia a Goulart.

[281] Desclée de Brouwer, Bilbao, 1970

[282] Desclée de Brouwer, Bilbao, 1970

[283] Publicado y entregado al Nuncio y cursado a Roma

[284] Desclée de Brouwer, Bilbao, 1977

[285] Op. cit. pág. 12

un apartado que lleva por nombre 'Los poemas que no ha leído el arzobispo', otros "veinte poemas más que podrían ser muy 'útiles' al Documento Sigaud"[286].

Sírvanos este ejemplo para ver uno de los aspectos importantes de su vida, el polémico. El otro aspecto que nos ocupará también se debe, como el anterior, a su posicionamiento. Se trata de la amistad con los principales representantes de la Teología de la liberación, caso especial con Ernesto Cardenal y con el pueblo nicaragüense.

En cuanto al aspecto polémico, de enfrentamiento con la Santa Sede, cabe hacer mención de los siguientes acontecimientos:

-La visita de 1985 a Nicaragua, para apoyar, entre otras cosas, el ayuno del padre Miguel D´Escoto, sacerdote y ministro de Asuntos exteriores nicaragüense. De este asunto hablaremos más adelante.

-Es uno de los 20 prelados que suscribieron un telegrama enviado a la Santa Sede protestando por el año de silencio impuesto a Leonardo Boff.

-En junio de 1988 realiza una visita "Ad limina" al Papa, después de haberse negado dos veces a ir, desde que fuera nombrado obispo en 1971 (los obispos deben realizar esta visita cada 5 años). Casaldáliga, en una rueda de prensa posterior, se manifestó satisfecho de su entrevista[287]. En ella mencionó tres cosas interesantes: el agradecimiento de Casaldáliga sobre la reciente enclíca social; el hecho de que Juan Pablo II no le echara "como decimos, un rapapolvos, que yo hubiera aceptado porque para mí el Papa es algo de fe, y me insistió en que la visita "ad limina" no es sólo algo burocrático, sino que debía servir para reforzar la unidad, la comunión y la comunicación, en lo que estoy completamente de acuerdo"; el pronunciar una frase que levantó polémica, "El Espíritu Santo tiene dos alas y tengo la impresión de que la Iglesia oficialmente le corta más el ala izquierda que la derecha. Espero que algún día todos respetemos más ambas alas".

[286] Op. cit. pág. 63

[287] Como se recoge en el períodico Ya, 22 de junio de 1988, pág. 26, "el obispo mantuvo por la tarde una reunión con los infomadores en la que desveló algunos de los contenidos de su conversación con el Papa, de la que se declaró muy satisfecho"

En la vista Casaldáliga entregó al Papa una carta, que fue publicada en la prensa[288], lo que causó malestar, y que contiene algunos aspectos que conviene reseñar. Uno es la explicitación de los motivos de la visita "ad limina", obligada en cierta manera, al igual que la carta, por dos misivas del cardenal Gantin, prefecto para la Congregación de los Obispos, y un comunicado de la nunciatura, en los cuales se le urgía a la visita, se interpelaban aspectos de la pastoral de la prelatura y censuraban su viaje a América Central; otro son las críticas a la curia ("para muchos de nosotros ciertas estructuras no responden al testimonio de simplicidad evangélica y de comunión fraterna que el Señor y el mundo reclaman de nosotros"), a la marginación de la mujer ("en la legislación canónica, en la liturgia, en los ministerios, en la estructura eclesial"), al celibato ("yo personalmente nunca dudé de su valor evangélico y de su necesidad (...). Sin embargo, pienso que no estamos siendo comprensivos ni justos con esos millares de sacerdotes, muchos de ellos en situaciones dramáticas, que aceptaron el celibato compulsoriamente, como exigencia, actualmente vinculante, para el ministerio sacerdotal en la Iglesia latina. Posteriormente, por causa de esta exigencia no vitalmente asumida, no pudiendo regularizar su vida ni dentro de la Iglesia ni a veces en la misma sociedad"; al colegio cardenalicio; a las nunciaturas; y a los títulos aplicados al Papa y sus viajes. Por fin, sobre la Teología de la liberación, "le pido venia para una palabra sentida, por el modo como vienen siendo tratados por la curia romana nuestra teología de la liberación y nuestros teólogos, ciertas instituciones eclesiásticas, iniciativas de nuestras iglesias y algunas sufridas comunidades de este continente, así como sus animadores".

En esta vistita al Vaticano también se entrevistó con el cadenal Gantín, prefecto de la Congregación de los Obispos, y con Ratzinger, responsable del dicasterio para la Doctrina de la Fe.

-Ese mismo año recibe Casaldáliga un "monitum" sin firma, de esas dos instituciones, con las petición de su firma para autoimponerse una serie de prohibiciones, cosa que no hace, "porque suponía aceptar ciertas restricciones". Posteriormente escribe al Papa, a Gantin y a Ratzinger, y

[288] El País, 23 de junio de 1988, pág. 30. Esta carta dio lugar a la adhesión de diversos colectivos de cristianos de base de toda España, que reunieron firmas para entregárselas al Papa y a la jerarquía española, como se recoge en El País, 7 de julio de 1988, pág. 30

suspende su visita a Nicaragua[289], para atener a lo solicitado por el Vacticano de no viajar a un país sin haber sido invitado por los obispos del lugar.

-Por fin, el último suceso polémico data de 1992, cuando el arzobispo de Barcelona, Ricard Maria Carles, impedió que prosperase su candidatura como doctor honoris causa en la Facultad de Teología de Cataluña[290]

En cuanto al segundo aspecto vital, que señalamos anteriormente, referido a su amor por Nicaragua, es muestra palpable el libro, Nicaragua, combate y profecía[291], que recoge sus experiencias en el viaje de casi dos meses que hizo en 1985 -el primero fuera de su prelatura, representando a 23 obispos brasileños y cerca de unas 200 instituciones eclesiásticas y civiles- apoyando la revolución sandinista, ante la presión estadounidense, ejerciendo lo que denominaría él mismo "el ministerio de la consolación y el ministerio de la frontera"[292]. El libro se encabeza con un largo poema-dedicatoria, entre la que aparecen los nombres de "Miguel[293], Ernesto y Fernando/ 'Ministros de Dios y ministros del Pueblo'"; "También, quizá, a quienes todavía no han podido reconocer/ verdad y hermosura y Evangelio/ en esta Nicaragua que es combate y profecía"[294].

[289] Como se recoge en El País, 15 de enero de 1989, "A propósito de las censuras que me quiso aplir el Vaticano", "para evitar incompresiones o conflictos entre hermanos, voy a suspender mi ida a Nicaragua, el próximo mes de febrero". Otros diarios, como Ya (24-9-88) y ABC (24-9-88 y 2-11-9-88) se hacen ecos de lo acontecido. En este último, el fallecido sacerdote, poeta y periodista José Luis Martín Descalzo, aborda el tema con bastante objetividad, lamentándose de que para Casaldáliga "sus amigos han resultado mucho más dañinos que sus enemigos""al usarle como una bandera, al hacerle caer en la trampa de la publicidad y propaganda barata de las entrevistas llamativas. Gestos que eran limpios en su origen se volvían símbolos agresivos en manos de ciertos periodistas" (27-9-88, pág. 56)

[290] El País, 4 de diciembre de 1992

[291] Ed. Ayuso, Madrid, 1986

[292] En el epílogo a Nicaragua, combate y profecía, que le escribió Leonardo Boff, pág. 187 recoge esa misma expresión

[293] Se refiere a Miguel D´Escoto, religioso también y que ocupó el cargo de Ministro de Asuntos Exteriores. En "Nuevo Amanecer Cultural", n 272, año VI, se nos da relación de un ayuno conjunto en la visita de Casaldáliga a Nicaragua.

[294] Op. cit. pág. 9

Esta amistad dará lugar a diferentes poesías, como por ejemplo la "Bendición de San Francisco a Fray Leonardo Boff"[295], quien por entonces se hallaba ante la imposición de un silencio por parte de las autoridades eclesiásticas. Este poema posee, por este hecho, una importancia especial. En él nos da muestra de una constante de su obra poética, la "rebelde fidelidad" a la Iglesia, a la que veladamente critica su comportamiento, al igual que bendice a la nueva teología, calificada por él de 'providencial'.

Así insta a la obediencia: "-Hemano Leonardo/ teólogo de la gracia liberadora/ por el designio del Padre:/ Aún no siendo muy conforme/ con la libertad de los hijos de Dios/ esta manera vaticana/ de tratar a los hermanos en la fe./ Tú, hermano Leonardo/ en memoria y seguimiento/ de nuestro Señor y Libertador Jesucristo/ que se hizo obediente/ hasta la muerte de cruz/ obedece con humor de hermano menor del Reino/ Sé por unos días, en fecunda sementera/ teólogo del silencio del Verbo./ Comparte en profundidad el misterio de los pobres/ que no tienen voz ni en la Sociedad ni en la Iglesia"; "Tu libro, tan temido/ se ha revestido ahora de más próximas razones"; "Toda la hermandad te acompaña/ en la oración de la fe/ con las serenatas impacientes de la esperanza/ y en la rebelde fidelidad/ de los adultos responsables por el Reino de Dios"[296].

La relación con Ernesto Cardenal también será importante, y se plasmará en diversos poemas, como el que se recoge en Nicaragua, combate y profecía, rememorando su estancia en Solentiname, y exaltando el lugar donde murieron 'los mártires de la revolución'. Observemos la simbiosis que se produce, incluso en el estilo -los últimos cuatro versos tienen una disposición en

[295] Nótese el título del poemario. Es San Francisco quien bendice y 'aprueba' a Leonardo Boff.

[296] En "Nuevo Amanecer Cultural", año VI, n 269. Leonardo Boff, por su parte, escribió el mencionado epílogo a Nicaragua, combate y profecía, que contiene un prólogo de Mario Benedetti. En él Boff, elogia a Casaldáliga diciendo que no teme ni al marxismo ni a la revolución, y a quien emparenta con obispos como Julián Garcés, Juan de Zumárraga, Vasco de Quiroga, Bartolomé de las Casas, Antonio Valdivieso y Torivio de Mogrovejo; y del que señala su respuesta a las acusaciones de las altas instancias de la Iglesia: "rezar cada día media hora más de lo acostumbrado, ayunar los viernes, y hacer cada mes en su Prelatura una vigilia por Nicaragua y por América Central" Op. cit. pág. 187

cascada-, "Aquí dormía Ernesto. Yo he dormido en su cama./ En esta hamaca blanca, de encajes silenciosos,/ se columpiaban Dios y los poemas./ Yo he soñado los sueños de Ernesto Cardenal y sus/ muchachos"; "Como una inmensa pila bautismal/ eres, Solentiname./ Como un altar inmenso"; "De aquí salió,/ vestido/ de pueblo/ el Evangelio";"Solentiname,/ sol/ sol en ti Nica/ Oh Nicaragua nuestra!"[297]. (Recordemos que Cardenal también le escribió la "Epístola a Monseñor Casaldáliga".)

Como se ve el viaje a Nicaragua fue importante en la relación de buena parte de los protagonistas de la Teología de la liberación. Y es que la situación nicaragüense se veía como la posibilidad de llevar a cabo, de una forma real, los ideales de dicha teología, en un lugar y situación concreta. Había que apoyarla frente al enemigo común, el imperialismo estadounidense. Actualmente, y tras la caída del régimen sandinista, conviven en Nicaragua, de una forma bastante enfrentada las dos Iglesias, como se pudo ver en el documental de "TVE temática" emitido el 23-1-98.

* * * * *

En cuanto a la obra poética en castellano de Monseñor Casaldáliga, hay que señalar los siguientes poemarios:

-Palabra ungida, Ángelus n 6, Teologado Claretiano, Zafra, 1955
-Nuestra señora del s. XX, prosa poética, 1960-62
-Llena de Dios y de los Hombres, Uriel, Salamanca, 1965
-Clamor elemental, Ed. Sígueme, Salamanca, 1971
-Tierra nuestra, Libertad, Ed. Guadalupe, Buenos Aires, 1974
-Fuego y ceniza al viento, Ed. Sal Terrae, Santander, 1984
-Experiencia de Dios y pasión por el Pueblo, Ed. Sal Terrae, Santander, 1983
-Todavía estas palabras, Ed. Verbo Divino, Estella, 1989
-Sonetos neobíblicos precisamente, Ed. Nueva Utopía, Madrid, 1996.

Además, una antología mariana, con nota preliminar de Teófilo Cabestrero, Llena de Dios

[297] Pág. 63-64

y tan nuestra (Publicaciones claretianas, 1991), y otra, Cantares de entera libertad (Antología para la nueva Nicaragua) (Instituto Histórico Centroamericano, Managua, 1984), con prólogo de José Coronel Urtecho.

En lo que respecta a estudios sobre Casaldáliga, no proliferan. Reseñemos las mencionadas introducción y nota preliminar de Teófilo Cabestrero, el prólogo de Benedetti y el epílogo de Leonardo Boff, y los artículos mencionados de "Nuevo Amanecer Cultural". No son estudios que vayan más allá de una descripción, y en ninguno de los casos con fines literarios de clasificación, catalogación o análisis.

Algunas ideas de Casaldáliga sobre la teología de la liberación

Es bueno que veamos algo del pensamiento de Casaldáliga sobre este tema para luego comprender mejor la peculiaridad de su manifestación poética.

Muchas de esas ideas aparecen reflejadas en Nicaragua, combate y profecía. Queremos fijar nuestra atención sobre todo en la peculiar visión que tiene Casaldáliga de la Liberación. Pero antes hemos de recordar el contexto de clara opción por el ejemplo de la revolución nicaragüense como plasmación de dichas ideas. El libro parte de un posicionamiento ante "un tema tan universalmente polémico como es hoy esa pequeña grandísima Nicaragua: Política e Iglesia, Religión y Sociedad, Socialismo/Sandinismo y Social-cristiano-demócrata-neocapitalismo...Lo Nuevo y lo viejo enfrentándose dialécticamente, misteriosamente. Mezclándose ambiguamente las verdades, las mentiras y las pasiones"[298]. Y es cierto que también Casaldáliga a veces también, desde una postura que es claramente anti-violencia[299], tiene palabras un tanto ambiguas. Así por ejemplo la visita, honra y elogio de las tumbas de los curas guerrilleros ("esa es una

[298] Op. cit. pág. 15

[299] "Nunca he defendido ni defiendo la lucha armada o el derrocamiento del régimen. Ni las guerrillas. Soy, eso sí, totalmente contrario a toda dictadura, capitalista o comunista, militar o civil. Soy contra toda violencia y falta de respeto a los derechos humanos, sea en América Latina, sea en la Siberia", en Los poemas malditos del obispo Casaldáliga, op. cit. pág. 56

tumba de guerrillero que todos saben dónde está"), mártires de la revolución, como Gaspar, un asturiano, misionero del Sagrado Corazón. Casaldáliga reza en poesía, "Hablaremos tú y yo, Gaspar, a solas./ Al contraluz de mi anhelante fiebre"; y escribe unos versos en que, aunque quita importancia a las armas, ya que el arma importante es el evangelio, no deja de translucir claramente la inevitabilidad -justificación- de la opción del sacerdote guerrillero, ante una situación dada: "Terratenientes eran/ los que ahogaban tus pobres,/ los que ahogan mis gentes./ Y es el mismo Evangelio/ que te ardía en las manos/ más que el fusil inhóspito/ amor exasperado, hermano mío:/ tus manos bajo el óleo/ sangrándote,/ llorándote los ojos cielo arriba. / Dime, Gaspar,/ Qué harías/ si volvieras?/ Y cuida bien de Tola/ cuida de Nicaragua, todavía en combate./ No dejes que tu sangre se marchite/ en el cáliz (rajado) de su Iglesia"[300].

Ese 'rajado' entre paréntesis es bien significativo de esa fractura abierta en el seno de la Iglesia, y que hace que para Casaldáliga haya horas "en que la Iglesia le duele a uno como una herida o como un parto"[301], ante preguntas como las que le hace gente del pueblo: "Las preguntas que el auditorio me dirige, a mí, obispo de la Iglesia, son de una lacerante dramaticidad. Respondo con el corazón compungido, desafiando yo también. Qué se les dice a esas madres 'condenadas' en sus hijos caídos por la patria? Qué se le dice a esa muchacha, partida en dos por su voluntad de ser fiel simultáneamente al Evangelio que aprendió en casa y en el colegio y también a la revolución que ya su familia ha regado con sangre y que ahora la Iglesia, cierta Iglesia, condena como anticristiana...? Cómo ayudar a esos militantes revolucionarios, dejados de lado por la Iglesia, como prohibidos?"[302]. Responder vitalmente a esas preguntas no será fácil, y más para una personalidad abarcadora como la de Casaldáliga, que quiere en su persona que no se produzca la fractura que la grieta anuncia. Una ambigüedad necesaria tal vez[303].

Aparte de en lo poético, en numerosas ocasiones se manifestó Casaldáliga en contra de las

---

[300] Op.cit. pág. 74

[301] Op. cit. pág. 75

[302] Op. cit. pág. 74

[303] No obstante, esa ambigüedad se propicia también por la postura -recientemente modificada en el Catecismo Universal de la Iglesia- en relación con las "guerras justas", ya que ahora, en el mundo moderno, no se justifica en ningún caso la intervención de las armas.

armas, pero en favor de los guerrilleros, como en una entrevista que recoge Egin (12-10-85, págs 1,18 y 19), "Adonde quiera que voy me hacen esa pregunta. Yo, estoy en contra de la guerra, contra las armas y contra la violencia, y, si pudiera, acababa con todas las armas del mundo (...) Entre tanto pienso que un pueblo, una familia o una aldea tiene el derecho a defenderse.(...)Reconozco, sin embargo, que Nicaragua tenía pleno derecho a insurreccionarse (...) Por dejarlo más claro, diría que condeno a los que hacen necesaria la violencia, lamento que sea necesaria y admiro a los guerrilleros, porque son personas heroicas en su ideal, sean o no cristianos. Creo, además, que cumplen, de un modo o de otro la palabra de Jesús en el evangelio, cuando señala que no hay mayor prueba de amor que dar la vida por la causa que se ama"[304].

Otra de las ideas aceptadas por Casaldáliga es la reivindicación de ciertas figuras históricas con las que se puedan asimilar, como son la figura de "San Bartolomé de las Casas, patriarca de América Latina y primer gran teólogo y profeta de la Liberación continental", a quien se canoniza[305].

En cuanto a la crítica a la Iglesia, tan unida al profetismo carismático de esta teología, lo mismo que a la unión de religión y política, y la opción preferencial por los pobres, recogemos, a modo esquemático algunas de sus ideas aparecidas en "Nuevo Amanecer Cultural"[306]:
-"Según mi óptica, digamos, que no sé si coincidirá plenamente con la óptica del Señor: una

[304] Op. cit. pág 19. Además, en esta entrevista, señala que Cardenal durante los 12 años que permaneció en las islas de Solentiname vivió también ese conflicto entre la voluntad de paz y el derecho a la libertad de los pueblos, "finalmente, entendió que con rezar no era suficiente y participó en los preparativos del asalto al cuartel de San Carlos, en 1977"

[305] Sobre su figura, tan alabada por la Teología de la liberación, hay que recordar las revisiones históricas más recientes, como la de Vittorio Messori (Leyendas negras de la Iglesia, ed. Planeta, Barcelona, 1997), en los cap. I y II: "por citar a uno de sus más recientes biógrafos, Pedro Borgés, profesor de la Complutense de Madrid, Bartolomé se refugió otra vez en la irrealidad predicando siempre no lo que se podía, sino lo que se debía haber hecho. El mismo Borgés impide que pensemos que Las Casas es el precursor de una Teología de la liberación al estilo marxista; como todo buen convertido, lo que interesaba era la salvación eterna. Su obsesión por los indios no era para salvaguardar sus cuerpos, sino para salvar sus almas" (pág. 47).

[306] n 269, año VI. Secciones "Entrevista a Mons. Casaldáliga" y "Apuntes y reflexiones"

pasión radical por la justicia, que se traduzca en una radical encarnación en la pobreza de los pobres y en su lucha por la liberación total"
-"Puedo afirmar con sinceridad que donde más significativamente he encontrado al Señor ha sido en los pobres, en los marginados, en los oprimidos de ciertos sectores de España, de la Guinea, de este Matto Grosso"
-"al cristianismo actual le sobra compromiso con los poderes de este mundo y sus propias tradiciones rutinarias, burocráticas y segregaticiamente etnocéntricas"
-"La caridad o es también política o no es. Ya Pio XI hablaba del amor político"
-"Yo creo que si hay algo de profético en la vida de uno, siempre será más o menos provocativo; hasta de los más pequeños profetas lo dice la Biblia"
-"La verdadera revolución definitivamente transformadora de la sociedad humana es tanto psicológica como socio-político-económica"
-"De pastores, los obispos nos subimos a jerarcas. El cayado se nos hizo báculo de oro y poder. Y transformamos quizás, el pueblo de Dios, libre, en rebaño aborregado, sin iniciativa y sin decisión; en 'borregos de Cristo', como dirían los mordaces anticlericales españoles".

También hay que señalar, por otra parte, que en la misma revista, aparecen declaraciones plenamente clásicas dentro del pensamiento cristiano, como no podía ser de otro modo. Preguntado sobre la página del evangelio que eligiría señala que es "la de la Pascua de Jesucristo, su muerte y resurrección", sobre la esencia del cristianismo responde con la cita de Juan 13, 34-35, el mandamiento nuevo, y "la vivencia de la filiación divina". De nuevo el abarcamiento total, integrador que supone su persona.

Y por fin llegamos al otro aspecto dentro de la Teología de la liberación que es importante dentro del pensamiento y la poesía de Casaldáliga, y que es el componente mariano. La devoción a la Virgen evolucionó al pairo de los influjos de la liberación. Esta trayectoria, que va desde los estudios más clásicos de la mariología hasta centrarse en la Virgen del magníficat, de un canto interpretado a favor de los pobres, está perféctamente descrita por el propio obispo en El credo que da sentido a mi vida, como bien recoge Teófilo Cabestrero en su Nota preliminar a Llena de Dios y tan nuestra, "Me apasioné por la Mariología. Estudié los gruesos volúmenes de los Estudios Marianos, de la Sociedad Mariológica Española, y otros tratados. Y creo que conseguí una doctrina mariana sólida y duradera en sus líneas básicas: María y Cristo, María y la Biblia,

María y la Gracia, María y la Iglesia. (...) Con los años, y la nueva Teología en la Iglesia nueva, después del Vaticano II; con la experiencia cristiana de la lucha social; con la pobreza de ambiente y de espíritu que le han cincelado a uno en este Mato Grosso, también mi fe en María se ha ido desnudando, más libre y verdadera. Y Ella ha venido a ser cada vez más, en mi pensamiento y en mi corazón, la cantadora del magníficat, profetisa de los pobres libertados; la mujer de pueblo, madre marginada en Belén, en Egipto, en Nazaret y entre los grandes de Jerusalén; la que creyó, y por eso es bienaventurada; (...); la madre del Perseguido por los Poderes; (...)la más auténtica cristiana de Pentecostés; una gran señal escatológica en medio del Pueblo de la Esperanza"[307].

Esta nueva reinterpretación, trasladada al campo poético de la figura de María supone una de las aportaciones principales de Casaldáliga a la poesía de la Teología de la liberación (aspecto éste no tratado por Cardenal) y por ende a la poesía mariana hispanoamericana contemporánea.

* * * * *

Una vez conocido en más profundidad el pensamiento de Casaldáliga podemos pasar a analizar las poesías en que se vierte estos aspectos que complementan o constituyen la otra cara de la Teología de la liberación.

La singularidad de la poesía religiosa de la liberación de Pedro Casaldáliga

Responde ésta a los aspectos de su pensamiento antes señalados:
- su opción por la Teología de la liberación intentando conciliarla con la verdadera tradición eclesial, decantándose por la no violencia. Su opción por los pobres le lleva a un cierto franciscanismo y su afán profético, a denunciar a los poderes públicos.
-su devoción por María, a la que asimila también al proceso revolucionario.

1.-<u>Poesía de la liberación</u>.

[307] Op. cit. pág. 14

Entre los muchos poemas en que encontramos una defensa de la no violencia tenemos "pobreza evangélica" y "proclama subversiva" (de Clamor elemental). En el primero, es el Evangelio el arma afilada que hay que esgrimir, "No tener nada./ No llevar nada./ No poder nada./ Y, de pasada, / no matar nada;/ no callar nada./ Solamente el Evangelio, como una gran faca afilada."; en el segundo se aconseja a los peones que cambién el revólver por la cultura, que esa es la verdadera subversión, "Voy a cambiaros el revólver chulo/ por un bolígrafo de cuentas./ Para que nos os engañen nunca/ ni los fazendeiros, ni los comerciantes, /ni el ministerio de hacienda./ Disparad las hojas de libros/ entre las hojas de la floresta!".

No obstante, junto con esto nos encontramos poemas de esa ambigüedad que señalábamos arriba, aunque sea mitigadamente, ya que la violencia o sus símbolos sufren una transformación poética que intenta despojar los elementos violentos. Así por ejemplo "Alabanzas y maldiciones del 3 de marzo" y "Canción de la hoz y el haz" (de Tierra nuestra, Libertad). En la pimera se bendice la Palabra de Dios bajo la forma de guerrilla, al igual que a la guerrilla que pertenece a su palabra, "Bendito sea Dios/ y la guerrilla de su Palabra". En el segundo, utiliza algunos símbolos del comunismo[308], como la hoz, el martillo o la internacional, dándoles un nuevo significado -con tono irónico incluido- que no se desprende mucho del original, "Con un callo por anillo,/ monseñor cortaba arroz/ Monseñor 'martillo/ y hoz'? (...)/Tengo fe de guerrillero/ y amor de revolución./(...)Incito a la subversión/ contra el Poder y el Dinero (...)Creo en la Internacional/ de las frentes levantadas,/ de la voz de igual a igual/ y las manos enlazadas...(...)/...Creo en la hoz y el haz/ de estas epigas caídas:/ una Muerte y tantas vidas!/ Creo en esta hoz que avanza/ -bajo este sol sin disfraz/ y en la común Esperanza-/ tan encurvada y tenaz!"

Esta cierta ambigüedad viene propiciada también por el empleo de un tono profético de denuncia, muy propio de la Teología de la liberación (que como vimos se vale del acento salmódico, de la reinterpretación bíblica para la actualización y de las admiraciones), "Paso a mi Pueblo, dice,/ con ira ya colmada, el Dios de los humildes rescatados./ Yo partiré el Mar Rojo de todas tus Finanzas/ y secaré la Bolsa como un lecho de arena maldecida,/ y pasará mi Pueblo

[308] Respecto al 'comunismo' de Casaldáliga, éste dice "Es calumnia decir que hice profesión de fe comunista. Nunca jamás dije, ni en público ni en particualr ni en mis escritos, que fuera comunista. Categóricamente, no lo soy", en Los poemas malditos..., op. cit. pág. 20

pisando, a pie enjutos, / vuestros programas de alto Desarrollo económico..." (de "Aldea Tapirape" en Tierra nuestra, Libertad); " Malditas sean todas las cercas!"/ Malditas todas/ las propiedades privadas/ que nos privan de vivir y de amar!/ Malditas sean todas las leyes,/ amañadas por unas pocas manos/ para amparar cercas y bueyes/ y hacer la Tierra esclava/ y esclavos los hermanos!/ Otra es la tierra nuestra, hombres, todos!/ La humana Tierra libre, hermanos" (de "Tierra nuestra, Libertad", del mismo poemario).

No obstante, dicho tono se diferencia del de Cardenal dos aspectos. En primer lugar, Casaldáliga no suele citar el nombre de las compañías americanas acusadas, como en "Postdata urgentísima" (de Clamor elemental) con un encabezado que dice "contra la Compañía X y contra otras muchas Fazendas. Con mucha ira. Con más amor aún" y, sólo de vez en cuando, dedica poemas a denunciar a personas, como a Reagan en "Oda a Reagan"[309]: "y juro por la sangre de América Latina/ -preñe de auroras hoy-/ que tú/ serás el último/ (grotesco)/ emperador!"; en segundo lugar, su menor agresividad, contundencia y calidad poética al hacer estas denuncias.

Y es que a Casaldáliga le puede más el corazón, y el emplear como recurso denunciatorio un cierto enfoque franciscano que se fijará en los desprotegidos. Poesía de denuncia sí, de agresión moderada también, pero también poesía de las víctimas de la opresión como contraste temático y formal. Así, el obispo de Matto Grosso les dedicará numerosos poemas a los niños (como "María Rita", o "Estos niños"[310]) e incluso a los elementos de la naturaleza, oprimidos ("'Mástil de soledad', el tronco gris de esa palmera/ quizá sobrevivió/ para ser eje flotante de todas las reivindicaciones/ de la floresta sacrificada sin compasión"[311], especialmente la tierra, "Tierra de quién? Verde tierra infinita/ robada y bendecida por la legislación!/ ...Para los

[309] En "Nuevo Amanecer Cultural", n 269. Recordemos aquella composición ya comentada a Reagan de Cardenal en CC. Sin embargo, el poema de Casaldáliga es líricamente inferior, "No nos vengas ahora con morales hipócritas/ genocida que abortas todo un pueblo y su revolución/ La mentira que intentas darle al mundo (y al Papa)/ es la droga mayor./ Exhibes Libertad (en exclusiva)/ y cercenas los pasos de la liberación"

[310] Ambos de Tierra nuestra, Libertad. Mejor poéticamente el segundo que el primero, que termina con una metáfora también franciscana, "Futuros brasileiros con título de voto?/ con tierra propia en la reforma agraria? /'Formiguinhas de fogo', horiguero del alma,/ dolientes y adorables hormiguillas!"

[311] En "Nueva colonización", de Tierra nuestra, Libertad

peones fluctuantes del Norte,/ asalariada prisión"[312]), o testigos de tanta opresión ("El eucalipto, leve, casi desnudo aún, inadaptado, (...)/incapaz de entender y dar respuestas,(...) y las estrellas (...)deben, por fin, saber alguna cosa/ del árbos y del río y del grito del pueblo../ (...) No es posible que sigan, las estrellas,/ impasibles...!"[313]). Este tono será el que emparente a Casaldáliga con el mexicano Peñalosa, y una de las 'peculiaridades' de su poesía de la liberación. Un tono cordial dentro de la denuncia, que será la raíz también de su poesía mariana.

2.-Poesía mariana

Pedro Casaldáliga ha sido uno de los mayores cantores de María dentro del panorama poético religioso hispanoamericano contemporáneo. Como se dejaba ver por las palabras del mismo poeta y como recoge Teófilo Cabestrero[314], hay dos épocas en su poesía mariana, hasta 1967, y a partir de esa fecha. Ya sabemos que es a partir de esa fecha cuando se fija más Casaldáliga en la Virgen como cantadora del magnificat, profetisa de los pobres libertados, mujer de pueblo, madre marginada en Belén, en Egipto, en Nazaret, sin dejar sus consideraciones clásicas anteriores.

M. Díez Presa, en el epílogo a Llena de Dios y tan nuestra[315], cifra su análisis tanto en el valor demiúrgico de una palabra poética a la que le duele el mundo, como precisamente en las imágenes polivantes de María que pueblan la obra de Cardenal. En concreto se centra en analizar y ejemplificar las siguientes: niña del sí; mujer de cada día; campesina; comadre del suburbio; señora de la ciudad; madre de los ausentes; María soledad; vencedora de la muerte; alegría; madre del mundo nuevo; señora de la esperanza; María Pentecostés; María Asunción; el nombre de María, totalidad intensiva; y María cantadora y profetisa de la liberación. Un simple repaso a

[312] Idem

[313] "Del árbol y del río y del grito del pueblo", en Tierra nuestra, Libertad

[314] "y a partir ya de 1967, hasta nuestros días, en los sucesivos poemas del obispo Casaldáliga, desde los sufridos pueblos de América Latina, María es Señora de Guadalupe, Santa María de nuestra liberación y Santa María, sin más títulos; sin dejar de ser también Señora de la Esperanza y Causa de nuestra Alegría", en Llena de Dios y tan nuestra, op. cit. pág. 12

[315] Págs. 91-109

la lista nos muestra los aspectos novedosos del tratamiento de la figura de María, que corresponden claramente con aspectos en los que toca 'doctrina' propia de la Teología de la liberación. Y nosotros queríamos fijarnos en dos de estos últimos aspectos que consideramos más llamativos: madre del mundo nuevo y cantadora y profetisa de la liberación.

El primero corresponde al mismo título de un poema[316], en que se considera a María como madre de un mundo en el que todo sea distinto, novedoso, recién estrenado, "Estamos otra vez en el Principio/ y nace el mundo, nuevo, del seno de tu Gracia,/ hermosamente grande y sin fronteras". Ese mundo es un ser vivo, como Gaia, formado por continentes personificados en que se ha de olvidar el pasado, y en el que se muestra implícito el papel de la liberación en América y su conexión asiatica: " Todo el cuerpo de Europa se ha hecho gruta, en la herida,/ para enmascarar la luz de tu presencia!; "América sacude sus pañales, con un grito rebelde, contra el mar transitado,/ pero en su boca niña balbucea, cantando, tu nombre, Guadalupe,/ y late la manigua como un puerto que siente tu llegada:/ - Vendrá Santa María, libre de carabelas!"; "Asia cruje, sangrando por sus lotos... Pero el bambú ya ensaya cañas de profecía detrás de las Comunas"; "Africa arrulla, alborotadamente, sus veinte cunas nuevas"; "Neófitas de sal y de promesas, las Islas balbucientes/ acuden al marfil de tu garganta,/ con un abrazo tenso de siglos de impaciencia, seguras del Encuentro". Incluso en esa nueva hora, la Iglesia, último elemento del poema, aparece limpia para la nueva era de maternidad: "Los sellos del Concilio acuñan tu figura sobre la piel lavada de la Iglesia,/ y lleva una corona de voces alejadas, en pleamar dichosa/ al pie de tu Misterio.../ Estamos otra vez en el Principio/ y ha empezado tu era: / por derecho de Madre tú patentas la luz amanecida!"

El otro "oración final a Santa María de nuestra Liberación", supone la entrada de lleno de la figura de María en el ámbito de la Liberación, acuñando una nueva expresión de letanías -a las que tan acostumbrados nos tiene Casaldáliga-, en este caso "profetisa de la liberación". También supone la reinterpretación del texto evangélico del Magníficat, eje estructural del poema, y recurso habitual de dicha teología, para dar nuevos significados a expresiones clásicas.

El poema comienza presentándonos a María de Nazaret, como una mujer que es todas las

[316] Citamos por Llena de Dios...., págs. 62-65

mujeres, especialmente las necesitadas de liberación. Incluso dice que es "esposa prematura de José el Carpintero". Para ser abarcador utiliza los saltos espaciales y temporales, yendo de lo particular a lo general, "María de Nazaret, esposa prematura de José el carpintero,/ aldeana de una colonia siempre sospechosa,/ (...)indiecita masacrada de El Quiché,/ favelada de Río de Janeiro,/ negra segregada en el Apartheid,/ harijan de la India,/ gitanilla del mundo;/ obrera sin cualificación, madre soltera, monjita de clausura;/ niña, novia, madre, viuda, mujer".

Después de varias tiradas invocando, "enséñanos a leer", la Biblia, la Historia, la Vida, y un Jesús verdadero -impregnado de características de liberación ("fiel contra los intereses del Templo/ fiel bajo las lanzas del Pretorio")-, pasa a la reinterpretación del Magnificat mariano, siguiendo su estructura, eso si, uniendo su voz a la de María, y no suplantándola "María nuestra del Magnífícat,/ queremos cantar contigo/ María de nuestra Liberación!". Son en los motivos de acción de gracias de cántico de María en donde se da la mayor carga de liberación, "porque su brazo interviene históricamente/ -por intermedio de nuestros brazos, inseguros pero libres-", "porque derriba de su trono a los dictadores/ y sostiene la marcha de los oprimidos/ que rompen estructuras en busca de la Liberación". Incluso se da gracias porque perdona a la Iglesia cuando no opta por los desprotegidos, "porque sabe perdonar a su sierva, La Iglesia,/ siempre infiel creyéndose señora". El poema termina también con una súplica que nos recuerda ese Reino que tan presente está siempre en la doctrina de la Teología de la liberación, "quédate también con nosotros, que está por llegar el Reino!".

* * * * *

Aunque no sea novedosa, comentaremos algunas de los 25 sonetos que constituyen el último poemario de Casaldáliga, Sonetos neobíblicos precisamente, cuyo título es bastante significativo de una intencionalidad, que da a entender un cierto aire de renovación en lo devocional piadoso.

Los sonetos recorren desde “el paraíso”, “Caín”, “Abraham”, o el “Éxodo”, hasta “¿Dónde está muerte tu victoria?”, o “Yo mismo lo veré” (que hacen referencia a la muerte y resurección de Jesús), pasando por “La visitación”, “Mi cuerpo es comida”, o “Judas”), en un intento englobador de los acontecimientos bíblicos más importantes. No obstante, los sonetos

más interesantes son aquellos en que hace referencia a su vida o a la de otros, ya que en el tratamiento de los otros sonetos no hay excesiva novedad. Nos referimos especialmente al poema 17, "antes de que el gallo cante...", que es un compendio vital, y que merece ser transcrito:

"Por causa de tu causa me destrozo
como un navío, viejo de aventura,
pero arbolando ya el joven gozo
de quien corona fiel la singladura
Fiel, fiel..., es un decir. El tiempo dura
Y el puerto todavía es un esbozo
Entre las brumas de esta Edad oscura
Que anega el mar en sangre y en sollozo.
Siempre esperé Tu paz. No te he negado,
Aunque negué el amor de muchos modos
Y zozobré teniéndote a mi lado.
No pagaré mis deudas: no me cobres.
Si no he sabido hallarte siempre en todos,
Nunca dejé de amarte en los pobres"

El otro es "esperar contra toda esperanza", y está dedicado y dirigido a Leonardo Boff, persona sancionada en su momento por la Santa Sede y actualmente exfranciscano. El siguiente cuarteto identifica la figura del brasileño con la de Cristo: "Entre Roma y Asís, está el Calvario/ y el Huerto y la sorpresa de María,/ y todo un continente, solidario/ con nuestra fiebre y nuestra teología".

Estilo poético

En el estilo poético de Pedro Casaldáliga encontramos dos formas diferenciadas, que responden, como le ocurre a toda esta poesía, a una mayor carga conceptual que formal. Una de ellas responde a un tono bastante coloquial, en el que priman los versos generalmente asonantados -a veces en formas estróficas como el romance- y en su mayoría libres, y que

normalmente buscan el didactismo, también mediante el uso de un léxico cotidiano para actualizar y atraer, como se puede observar en la mayoría de los poemas transcritos o en el "romance guadalupano" por poner un ejemplo de su poesía mariana, "Ponte la mano en la cara/ carne de india morena:/ la tienes llena de esputos,/ de mocos y de vergüenza!/ La justicia y el amor:/ ni la paz ni la violencia!".

Este tipo de poesía, en la que se inserta casi toda su producción de la Liberación, es proclive al uso de admiraciones para exhortar, denunciar o quejarse, a las hipérboles y contrastes, a las interrogaciones retóricas y al uso de repeticiones en sus múltiples formas, además de utilizar también -en clara asimilación con las técnicas poundianas- la anécdota para poetizar sobre la misma, como en "Ausencias" (de Tierra nuestra...), que lleva como nota aclaratoria "Una tarde con sol y mucha saudade/ de los muchachos colaboradores/dispersos por la persecución", explicando la persecución que sufren los jóvenes que colaboran en la prelatura, "-Teresa,/ Elmo,/ Jaime,/ Luis.../ dónde estaréis?/ qué democracia es ésa que os persigue/ por entregar la flor de vuestros años/ al servicio del Pueblo?".

Es por tanto una poesía que se acerca al narrativismo en muchas ocasiones, y en el que los artificios retóricos siempre se encuentran al servicio de una clara intencionalidad.

Por otra parte, nos encontramos también con una poesía de corte más intimista, más poética y oscura, en la que Casaldáliga utiliza versos preñados de simbología y metáforas, y que a veces contrastan con los anteriores por ser versos más cortantes y desgarrados. Normalmente se utilizan como descripciones cargadas de significados. Así por ejemplo, y siguiendo con la línea mariana, los primeros versos de "madre de los ausentes": "Entra en casa y verás el frío que hace, con el cristal de la Alegría roto/ y el Pecado azuzando como un viento.../ Se cruzan los hermanos sin mirarse,/ ausentes de alma a alma./ Funcionan la cocina, la tele y la nevera, y la electricidad suple al Amor;/ y cantan las monedas como urracas, cazadas bobamente, por todos los rincones./ Pero toda la casa está llena de ausencia!/ (El Pan de cada día se calcina en los hornos electrónicos)". Otro ejemplo, esta vez de su línea de Liberación, pueden ser estos versos de su famoso poema al Che Guevara (en Clamor elmental), "Descansa en paz. Y aguarda, ya seguro,/ con el pecho curado/ del asma del cansancio;/ limpio de odio el mirar agonizante;/ sin más armas, amigo/ que la espada desnuda de tu muerte.", "Somos amigos/ y hablo contigo ahora/ a través de

la muerte que nos une;/ alargándote un ramo de esperanza,/ todo un bosque florido/ de iberoamericanos jacarandás perennes,/ querido Che Guevara!"

Y entre una estética y otra, la de corte más clasicista, que no ofrece mayor novedad, destinada para la poesía devocional y piadosa de los Sonetos neobíblicos precisamente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I.2. D. OTROS POETAS DE LA LIBERACIÓN

Como señalamos anteriormente no es fácil encontrar otros poetas de la liberación 'integrales' aparte de Ernesto Cardenal -y en menor medida Pedro Casaldáliga-, aunque sí encontremos numerosas poesías, en poetas más o menos conocidos, y algún poemario aislado[317], que traten o hagan referencia a alguno de los aspectos de dicha concepción[318]. Nosotros, a continuación, daremos cuenta de nuestro indagar en tres fuentes: Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana[319], la revista "Nuevo Amanecer Cultural", y Lecturas de Nicaragua II[320].

Mester de rebeldía..., es un libro interesante, en el que en la introducción de Ramiro Lagos se pasa revista tanto a la génesis y causa de la poesía social-revolucionaria-misionera en hispanoamérica como a la imagen del enfrentamiento USA/hispanoamérica-iberoamérica en la literatura hispanoamericana. Además, hay un amplio elenco de poetas por países, a modo de antología, de esta clase de poesía. En esa recopilación encontramos algunos poemas que

---

317 Como el interesante libro Leyendas del Cristo Negro del chileno Mahfud Massis (Ed.Polémica, Santiago de Chile, 1963), recogido en el Apéndice. Presenta una visión muy particular de la vida de Cristo en su segunda venida. Un Cristo con rasgos de la Teología de la liberación, tanto en sus actos como en sus palabras, como es por ejemplo la defensa de la violencia revolucionaria, en un lenguaje neotestamentario, a manera de salmo, muy duro y peculiar. Así comienza: "CAMINABA Jesús por la ciudad, llevando un gran martillo./ 2.Y uno había en medio de la turba, el cual dijo: He ahí al Hijo del Carpintero. Y le pellizcó la mejilla./ 3. Ocurrido lo cual Jesús descargó el martillo en medio de su rostro. Y enfrentando la turba, dijo: Varón soy de verdad y de justicia, mas antaño fui golpeado y pellizcado muchas veces. Y como viese a unos niños junto a él, habló diciendo:/ 4.Cada uno de estos pequeños de grandes ojos y pies desnudos, necesitará mañana un martillo."

318 Como es el caso del mencionado poeta cubano Rafael Catalá (1942), y sus poemas de "Cienciapoesía", como el de los "neutrinos" ("es el más común habitante que hizo Dios/ y que a su vez es Dios") o "el cántaro de tres cantos" ("La Trinidad, tres en uno/ el hombre, uno en tres/ Adán está en Eva/ Eva está en Adán/ dos que son uno/ uno que es tres")

319 Op. cit. cáp. I

320 Op. cit.

responden a aspectos de la Teología de la liberación.

Así por ej. las dos composiciones recogidas de los colombianos Luis Enrique Sendoya y Antonio Lagos Castro, dedicados a Camilo Torres; "otra punta de lanza de lo social, en este caso de lo social cristiano, es la poesía testimonial. Se inspira en la teología de la Revolución de los curas rebeldes, en las encíclicas del papado y en la cruda realidad colombiana que choca contra la trinidad teologal -fe esperanza y caridad-, contra una prédica grandilocuente, antagónica al espíritu del Cristo liberador y caudillo. Como Él, Camilo Torres cae acribillado por los esbirros oficiales. Él, un símbolo revolucionario, que como Galdán y Juan Pueblo, inspira a los poetas rebeldes"[321] .

Junto con esta poesía de elogio a los 'mártires' de la revolución[322] -que es quizá la de mayor presencia en otros muchos poetas, como bien se puede ejemplificar en "Nuevo Amanecer Cultural"- tenemos la poesía en que se ve al Cristo de la liberación, "Dios nació de manos de alfarero/(...)Dirigió la revolución de la nueva palabra/(...)Fue pionero del éter y también de los pobres;/(...)Estuvo con obreros empujando la pala"[323]; o en la que observamos la típica transformación de las oraciones tradicionales, como este caso en el credo, dirigido en este caso a la libertad y a Bolívar, "creemos en la resurrección de los héroes/ y en la vida perdurable de los que, como tú,/ Libertador, no mueren, cierran los ojos y se quedan velando"[324].

También nos encontramos, con la poesía salmódica de denuncia[325], como algún salmo de

[321] Ramiro Lagos, op. cit. págs 96-97

[322] Incluso se pueden ver las palabras del nicaragüense Azarías Pallais en "de noche, mientras duermen", como un preludio de este suceso, "De noche, mientras duermen, se adueñaron de todo/ el Camino Real del mundo; no hay recodo,/ ni vuelta, donde libres, podamos caminar;/ pero nada, ni nadie nos podrá separar/ de la Iglesia, de Cristo. Ni la tribulación/ ni el filo de la espada, ni la persecución./ Angustias, hambre, frío, peligro, desnudez,/ tuvimos y tendremos mártires, otra vez"

[323] De "Dios cree en los hombres" del ecuatoriano León Viera

[324] de "Credo" del guatemalteco Miguel Ángel Asturias

[325] Podríamos hablar aquí de un aspecto un tanto premonitorio de cierta poesía de crítica al clero, que también tocará Cardenal, aunque esta vez se trate de autores "modernistas", como "Regreso del Concilio", del peruano González Prada o "El cura", del uruguayo Julio Herrera y

Cardernal, o el "Discurso a Cananea" del mexicano Carlos Pellicer, "que ya no hay grandes puercos/ que hocean entre la sangre y la traición/ - verdad, Señor y Dios mío Jesucristo?-/ que así Pérez Jiménez y Trujillo y Somoza y Batista/ y Rojas Pinilla y Castillo Armas/(..)me impiden con su estiércol caminar por mi América".

En cuanto a la poesía que se recoge en "Nuevo Amanecer Cultural", muchas veces proveniente de los conocidos talleres de poesía, promovidos a su vez por el Ministerio de Cultura, y que siguen la línea exteriorista de infujo poundiano, poco se puede reseñar en cuanto a calidad dentro del ámbito que nos ocupa, como muestra por ejemplo una poesía de Carlos Rigby, "tarea no apta para la divina la matadolor la sulfatiazol--ni la mejoral ni el alkazeltzer"[326]. Dentro del número 265, año VI del 29 de junio de 1985 dedicado a la poesía política nicaragüense, nos encontramos con una antología de dicha poesía en la que encontramos un par de composiciones que llaman nuestra atención. La primera es "Canción de cuna sin música" de Carlos Martínez Rivas en la que encontramos los resabios críticos a la Iglesia oficial ("antes de que hayas empañado la Mitra, alzándola/ entre tus temblorosos dedos pastorales en defensa de la Opresión/(...)duerme, ahora que aún no te has vendido,/ futuro Arzobispo, Teniente, empleadillo"); la segunda, "La biblia contada a los niños por Richard Nixon" de Alejandro Bravo, es la comentada transformación de un texto bíblico, esta vez con fines sarcásticos, desacreditadores e irónicos ("Y Dios creó a Supermán/ a imagen y semejanza suya/ y le llamó U.S.A./ y le dijo:"Crece, multiplícate/ llena toda la tierra/ Y este pueblo creció/ como la hierba de los campos/ se multiplicó/ como las arenas del mar/ Y Dios se le apareció a Henry Ford/ y éste concibió la Fundación Ford/ y a Dupont/ y Dios personalmente creo la General Motors/ (...)Fundó su iglesia/ que es Una y Apostólica/ Al principal apóstol suyo/ le dijo:/ "George tú eres dólar/ y sobre esta moneda/ edificaré mi iglesia"/ De esta iglesia yo, Richard Nixon/ soy el actual representante/ en la Tierra").

Por fin, en cuanto a Lecturas de Nicaragua II, que recordemos era un libro interesante para

---

Reissig. No obstante su crítica no tiene ni la intencionalidad ni el tono de la del nicaragüense.

[326] "Yo creo en la Revolución:/ no confío en la Divina -- ni su providencia/ para curarle la fiebre el alma a nadie./ ni que me la receten en pastillas sabor a paz/ para matar el dolor: Revolución /(...)yo creo en Sandinosol/ es producto de las burbujas de la sangre del pueblo en su plena efervescencia revolucionaria"

observar el pensamiento de Ernesto Cardenal y para conocer algo más del conflicto iglesia-estado en Nicaragua, hemos de señalar que en su parte antológica[327] sólo volvemos a encontranos con tres composiciones que caen dentro de nuestra mirada, dos poemas del nicargüense Julio Valle y otro de Clarivel Alegría. Los dos de Julio Valle están dedicados a dos 'mártires', Leonel Rugama y Gaspar García Laviana, ambos con la característica de ser ellos quien hablan, con una mentalidad totalmente de la Teología de la liberación; Rugama dirá, "pero un buen cristiano/ calza exacto en un marxista/ y ambos en un Sandino comunista/ (...)el sandinismo es la práctica nicaragüense del cristianismo/ el Espíritu Santo es el soplo,/ el aliento, el ímpetu de la revolución,/ es el clamor de siglos/(...)que sólo después de la Semana Santa de 1979/ pudo darse la resurrección o la revolución/ jueves, 19 de julio que se adelantó/ en Domingo de Pascua". El sacerdote guerrillero Gaspar dirá desde su tumba "Eh coño/ vamos, que aquí estoy yo,/ Gaspar Martino Miguel,/ religioso de la orden del Sagrado Corazón/ Esta sepultura/ es el atrio de la iglesia de Tola,/ es mi púlpito./ Desde aquí predico al rebaño disperso/ por seiscientos kilómetros de limbo/ presto estoy como Cristo./ Látigo en mano para expulsar de este país/ que es templo,/ a farisáicos obispos". Como vemos, un estilo y un mensaje bien conocidos.

Clarivel Alegría, por su parte, vuelve a transformar en "Credo" la oración cristiana en una profesión de fe en los principios de la Teología de la liberación, en lo que consideramos como una especie de necesidad poética para manifestar la opción personal, "Credo en mi pueblo,/ que por quinientos años/ ha sido explotado sin descanso/(...)algunos resucitaron de entre los muertos,/ se incorporaron de nuevo a la guerrilla,/ subieron a la montaña, y desde allí/ han de venir a juzgar a sus verdugos./ (...)No sé si creo en el perdón de los escuadrones de la muerte/ pero sí, en la resurrección de los oprimidos,/ en la iglesia del pueblo,/ en el poder de pueblo,/ por los siglos de los siglos, amén".

[327] Esta parte se titula "Recital de poesía. La poesía, arma tierna y solidaria de los pueblos", op. cit. págs. 107-145

I.2.E. CONCLUSIONES

La vía poética de la Teología de la liberación aporta, en sí misma, importantes valores a la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea (y por extensión a la literatura universal), ya que supone la plasmación poética de una corriente teológica desarrollada principalmente por teólogos hispanoamericanos e iberoamericanos que responde a una realidad social a la que intenta dar respuesta desde una fe cristiana. Un moviento cristiano novedoso, de gran importancia en el seno de la Iglesia Católica, nacido en hispanoamérica, y no privativo de ella, y que ha dado lugar a una poesía de las mismas caracterísiticas, amén de su calidad; y que ha sido practicada principalmente por Ernesto Cardenal y Pedro Casaldáliga. Especialmente Ernesto Cardenal es quien ha legado una obra monumental, Canto Cósmico, que quedará para siempre como la plasmación cumbre de dicha vía poética.

La Teología de la liberación ha sufrido una peculiar evolución desde sus inicios en los años 60 hasta su actual transformación, pasando por una etapa de especial confrontación con la Iglesia oficial, que tras intentar su depuración, como ya señalamos, ha sido "bendecida" por Juan Pablo II. Actualmente, esta teología se encuentra en un estadio de cambio -debido en cierta manera a los cambios históricos más recientes[328]-, que supone un acercamiento al ecologismo, como señaló recientemente uno de sus fundadores, el brasileño Leonardo Boff, en una conferencia pronunciada el pasado 8 de octubre de 1997[329], y que tenía como objeto, principalmente, el presentar los nuevos apectos de la Teología de la liberación, en dos de sus libros, Brasas bajo las cenizas, y Ecología, grito de la tierra, grito de los pobres.

Boff, que pasó revista a las características propias de la teología de la liberación[330], a lo

[328] Caída del muro de Berlín, fin de la revolución sandinista nicaragüense y del gobierno del FSLN, visita del Juan Pablo II a Cuba

[329] En el salón de actos de CCOO en Madrid, y que forma parte de una gira divulgativa de Leonardo Boff por distintos países

[330] Resumidas en teología profética (iracundia y consuelo); voluntad de ser práctica, efectiva, que ayude a cambiar -frente a la academicista-; cambiar desde los pobres, quienes deben tomar conciencia de que son sujetos del cambio y que la pobreza no es buena; utilización de las categorías para detectar las causa de la pobreza en colaboración con la dialéctica marxista; y cambiar el método religioso, contrastando la página de la Biblia con la página de la vida

logrado por ella en los años 60[331], a la diferenciación con otras teologías[332] y, aparte de la polémica con la Iglesia oficial[333], se centró en dar a conocer lo que es la Teología de la liberación en los años 90 y la relación entre liberación y ecología, sin que ello sea una excusa "para salvarse de la derrota histórica": "ya en los años 70, por mi influjo franciscano, escribía que la misma lógica que explota las clases sociales es la que explota la naturaleza exauriendo sus recursos, la lógica de apropiación privada. La tierra en su totalidad gran pobre, planeta que grita. Si en los años 60 escuchamos a los pobres y nació la Teología de la liberación, a partir de los 90 escuhamos el grito de la tierra que se encuentra devastada. Entre los pobres hay que incluir la tierra, la opción por la tierra. (...)La opción por los pobres incluye la opción salvar la naturaleza".

El teólogo brasileño recordó también el origen de la conciencia ecológica, y articuló su pensamiento con el cristianismo, para lograr una ética ecológica que cifra en "actuar de tal manera que las consecuencias para la tierra no sean destructivas". Así, habla de una ética de la liberación que reeduque al ser humano, para llegar a una "ecología mental", que se libere del antropocentrismo heredero de la tradición judeo-critiana, que según él no recoge el mensaje bíblico, para ir a un "ecocentrismo", en el que el universo es un evangelio abierto, y en el que se resucite el mensaje de Génesis, cap. IX, en el que el arcoiris debía recordar que Dios ha

[331] Unión de los pobres, organización en la iglesia en redes eclesiales de base, organización en la sociedad a través de asociaciones, grupos que defiendan sus intereses como los sin derechos humanos o los sin tierra (en Brasil); el descubrimiento de los rostros indígenas en la teología indígena de la liberación, recuperando la memoria para que ellos puedan hacer su propia teología; y contribución al feminismo de la liberación, frente al paternalismo oficialista, procedente de un patriarcalismo neolítico (sacerdocio femenino).

[332] Aquí Boff intentó diferenciar la teología de la libertad, que es la de los europeos (recordemos la carta de Juan Pablo II a los Obispos Brasileños), de la teología del proceso que crea la libertad, la liberación. Y censuró a la religión católica que obliga a los pobres a aceptar que el mundo es así, citando una carta de Pío X, en la que se dice que los pobres se salvan soportando y los ricos dando. También aclaró que la revolución propugnada no tiene nada que ver con la de Marx, Lenin, etc. "Es lo que Jesús quiso como Liberador"

[333] Haciendo referencia al juicio que sufrió en el Vaticano, y a su intento por convertir a Ratzinger, le reprochó que no quiso ir 15 días a Brasil por temor a la realidad, y señaló que se han convertido ya a la teología de la liberación algunos cardenales como Andázuri, Romero, Anns, y que les falta convertir a un Papa.

establecido una alianza con el hombre, y así volver a la comunidad biótica[334].

Como se puede observar fácilmente, muchas de estas ideas de la Teología de la liberación de los años 90 ya se encuentran en el CC de Ernesto Cardenal. Y es que precisamente el poeta nicaragüense, junto con Pedro Casaldáliga, plasmarán poéticamente las principales ideas de la Teología de la liberación, aunque con diferentes tonos, y de diversa forma.

A ambos les une una intencionalidad catequética y profética (los Salmos de Cardenal por ej.) que tensionará el polo poético a partir del fondo, para condicionar una forma, heredera de Pound, que intente ser de lo más diáfana y que cuenta con un lenguaje lo más abarcador posible, para que pueda ser entendido por cualquiera.

Dentro de esa intencionalidad común, a Cardenal le tocará un papel aglutinador y de síntesis, como él mismo nos señalaba, "unificar Ciencia y Poesía, y Misticismo y Ciencia, y Misticismo y revolución", como hace en CC. Además, reinterpreta la historia de la América precolombina bajo la luz de la Teología de la liberación, como en El Estrecho Dudoso, Los Ovnis de Oro o Quezatcoalt. El aspecto místico no debe olvidarse, sobre todo en las últimas cantigas de CC y en TENO, como nos recuerda Luce López Baralt.

Casaldáliga, por su parte, aporta principalmente el papel mariano (especialmente reflejado en la reinterpretación del Magníficat), junto con elementos franciscanos y de la naturaleza, y una versión más conciliadora y moderada, que no es partidaria de la violencia revolucionaria, aunque la entienda, y a veces justifique. Su calidad poética será menor que la de Cardenal.

También hay que mencionar que existen pocos poetas de la liberación, y pese a que contamos con algunos poetas que a lo largo de su produción han tocado el tema y algún poemario, ninguno tiene la talla ni la producción, ni el sistematismo, de los anteriores -

334 Consecuencia de estas palabras es el tender la mano a otras religiones o confesiones cristianas, ya que todas las expresiones de la familia humana son válidas. Este fenómeno que se da sobre todo en Brasil, se sigue con preocupación en otros sectores de la Teología de la liberación, como se pudo observar en el programa de "TVE temática" citado, con motivo de los 25 años de la Teología de la liberación.

especialmente Cardenal-, limitándose las composiciones a la denuncia más o menos virulenta (también a la Iglesia) y a la transformación de oraciones cristianas con contenidos propios de la Teología de la liberación.

Debido a la importancia de la obra poética de Cardenal se han de tener en cuenta, además, los siguientes aspectos -ya tratados a lo largo del estudio- que resumimos a continuación:

-El núcleo ideológico de Cardenal, está plenamente constituido en 1972, como muestra su libro La santidad de la revolución, formado gracias a los influjos de Merton (síntesis cristianismo y marxismo) y Chardin (síntesis ciencia y cristianismo), desde 1957 que ingresa en Kentucky, pasando por su ordenación sacerdotal en 1965, por su conversión en 1970 al marxismo en su viaje a Cuba y por su amistad con teólogos de la liberación.

-Su forma poética cuajó con el influjo de Pound desde "Raleigh" y "Con Walker en Nicaragua", a raíz de su viaje a USA en 1947, como se recoge en su poemario HO, dando lugar a lo que se conocería como exteriorismo

-Cardenal se sitúa en la generación del 40 dentro del panorama poético nicaragüense, y junto con Pablo Antonio Cuadra son los dos poetas más importantes de su país en cuanto a lo que se refiere a poesía religiosa, si bien con dos mensajes y estilos completamente diferentes.

-Dentro de los contenidos poéticos que se adscriben al pensamiento de la Teología de la liberación, y teniendo en cuenta su plasmación formal, podemos establecer, amén de la clasificación que presentamos, lo siguiente:

a)Los Salmos, junto con algunas cantigas de CC, es el poemario en que el elemento profético de denuncia e imprecación constituye el eje poético, resultante de unir lo religioso con lo político. Responde también a una imagen central de liberación. Es un libro de gran calidad poética. Los elementos de denuncia a la Iglesia y al sistema capitalista y sus representantes serán más violentos y menos "proféticos" en CC.

b)"Oración por Marilyn Monroe" es el único poema en que encontramos una función sacerdotal en la poesía de Cardenal. Poesee también una alta calidad.

c)La reinterpretación histórica a la luz de la Teología de la liberación, se da tanto en la contemporaneidad (Vuelos de Victoria) como en el pasado, recuperando la cultura amerindia bajo ese prisma, como sociedad modélica o equiparable (Q, OO, etc). También se reinterpretan textos bíblicos del nuevo testamento a la luz del pensamiento revolucionario (CC). La calidad

poética es bastante desigual.

d)el componente místico es importante dentro de su cosmovisión de la Teología de la liberación, tanto para unir mística con ciencia, como misticismo con revolución, especialmente en CC. En TENO lo que encontramos, principalmente es la mística como oración-consuelo. De nuevo, poseen estos versos gran calidad.

e)la unión ciencia-cristianismo y ciencia-poesía se realiza en CC. Este punto, junto con el anterior, son una manifesta intencionalidad de Cardenal, considerada como aporte fundamental al pensamiento de la Teología de la liberación. Curiosamente, anticipa también la tendencia expresada por Boff, de esta teología hacia el ecologismo. Por eso consideramos que CC es una obra en que se encierra íntegra toda la cosmovisión pasada, presente y futura de la Teología de la liberación. En la narración histórica y científica hay, con frecuencia desmesura, calidad poética con altibajos, junto con notables aportaciones y un gran esfuerzo de vate cosmogónico.

d)Es por ello por lo que situamos a CC como libro cúspide de la vía teológica de la liberación, que contiene todos los elementos tratados. Una aportación fundamental a la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, pese a sus caídas de tensión poética y a su desmesura.

II. VÍA FRANCISCANA: JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA

Vamos a adentrarnos en las páginas que siguen en otra de las vías religiosas en que hemos dividido nuestro estudio. En este caso será la vía franciscana, y el poeta estudiado con más detalle, el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa.

Con el adjetivo franciscano se quiere calificar a una expresión poética de la religiosidad, que sigue la doctrina de San Francisco basada en una mirada tierna al mundo de la creación, que se sustenta en una concepción católica de la misma, en la que Dios es Padre, y todas las criaturas hermanos. La relación poético-religiosa será, por tanto franciscana, explícita e implícita, con un alto grado de sentimiento, cuyo objeto es el Dios Padre católico y cuyo sujeto será no sólo el hombre sino toda la creación.

Joaquín Antonio Peñalosa será el mayor representante de este camino poético-religioso, sobre todo en la pureza del pensamiento franciscano. No obstante, diversas modalidades (o rasgos) de franciscanismo nos encontraremos en otros autores religiosos importantes, como la chilena Gabriela Mistral (incluso Nicanor Parra), y el costarricense Jorge Debravo, como quedará puesto de manifiesto en su momento. Y es que la doctrina del santo italiano es una de las que más ha permeado no sólo la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, sino también parte del pensamiento actual, que tiene en el ecologismo planetario, en las teorías de Gaia y en la postura más reciente de la Teología de la Liberación, variantes -aunque algunas sean "paganas"- o elementos del pensamiento franciscano. Sobre las distintas versiones del franciscanismo hablaremos en las conclusiones de esta investigación.

En el caso del escritor mexicano, la visión franciscana forma parte medular y aglutinante de su cosmovisión vital y poética, a la que confluyen, casi de forma connatural, otros aspectos de la misma, como su concepción de la muerte y su sentido del humor. Es por ello por lo que su poesía constituye el mayor exponente poético del franciscanismo en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, sin que Peñalosa intentase hacer esto de modo sistemático, como es el caso de Cardenal con la Teología de la Liberación, ni de cualquier modo, pues son muy contadas las veces en que hace moralismos. Peñalosa simplemente ve el mundo así, y de esa manera nos lo transmite poéticamente, también cuando toca temas expresamente religiosos.

Por otra parte, queremos dejar constancia, antes de pasar al análisis de esta vía que, para la realización de este capítulo, hemos contado con la inestimable colaboración del poeta estudiado, que nos ha facilitado el material necesario y juicios y orientaciones atinadas[1]. No hemos de olvidar que aparte de poeta es profesor e intelectual de gran talla en su país, amén de ser un experto en la poesía religiosa mexicana.

Para finalizar esta pequeña introducción indicaremos el sendero de este análisis. Comenzaremos con un pequeño estudio biográfico y bibliográfico y un análisis de su trayectoria poética hasta el momento; pasaremos después a situar al autor en el contexto de la poesía religiosa mexicana para continuar con el estudio pormenorizado de lo que denominamos "visión franciscana". Finalizaremos, como es habitual, con las conclusiones.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Biografía y bibliografía[2]

Vida y obra nos han sido proporcionadas por el poeta. De la primera podríamos reseñar los siguientes datos y acontecimientos: nació en la ciudad de San Luis de Potosí en 1921[3] (ciudad que inspirará algunos de sus versos y a la que siempre venerará), en la que se ordena sacerdote el 1 de noviembre de 1957. En su ciudad natal construye los templos de Cristo Rey -el primero de arte moderno- y La Anunciación, al igual que el Hogar del Niño, institución gratuita para niños huérfanos y desamparados, que sostiene desde su fundación en 1957. Es prelado de honor del Papa Juan Pablo II desde 1990. Se doctoró en Letras por la Universidad Nacional de México en 1955 y ha sido catedrático en la Universidad Autónoma, en el Instituto Tecnológico Regional y en el Seminario Conciliar de San Luis Potosí. Como escritor ha cultivado el periodismo (en "el

[1] Haremos mención a diversas cartas enviadas por el poeta

[2] Recientemente el propio Peñalosa nos ha enviado un libro, Joaquín Antonio Peñalosa Santillana, un sacerdote en el mundo de las letras, Producciones Al Voleo El troquel, S.A., Monterrey, México, 1997, en el que se incluye un "perfil biográfico" y una "bibliografía hasta 1997", además de la Homilía en acción de gracias por el Jubileo de Oro Sacerdotal del escrito mexicano.

[3] Dato suministrado por el poeta y que contrasta con la fecha que se da en la Antología mexicana de poesía religiosa, 1923

Heraldo" de San Luis de Potosí, en el suplemento cultural de "el Universal" de México, "el Sol" de México y "diarios de la Organización Editorial Mexicana"), el ensayo, la investigación y crítica literaria, la biografía y la poesía, y ha dirigido la revista cultural "Estilo" (1945-61).

Quizá lo que más nos interese reseñar es que su vida intelectual no corre paralela a su vida religiosa, sino que aquélla se nutre de ésta, y que amén de estudios sobre otros temas, mucho de su interés intelectual lo ha ocupado lo religioso, al igual que de su producción religiosa -en prosa o verso- mana de su conocimiento pastoral, fuente primera y luego receptáculo, como muestra el explícito afán didáctico que mueve muchos de sus escritos.

En cuanto a su bibliografía hay que distinguir dos apartados:

1.- Libros propios. Haremos referencia sólo a la producción religiosa del autor en cuanto creación literaria, -incluyendo ensayos- dejando al lado un abundante capítulo sobre temas educativos o sobre biografías. También mencionaremos los estudios literarios sobre temas religiosos. Está tomada de "la Gaceta Eclesiástica Potosina"[4].

a. Libros de poesía. En la Gaceta Eclesiástica se recogen los siguientes:

-Pájaros de la tarde. San Luis Potosí, Con el perfil de Estilo, 1948. (PDT)
-Ejercicios para las bestezuelas de Dios. México, Abside, 1959.(EBD)
-Siete poemas. San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1959.(SP)
-Canciones para entretener la Nochebuena. Monterrey, Al Voleo, 1962.(CEN)
-Sonetos desde la esperanza. México, Abside, 1962.(SDE)
-Un minuto de silencio. México, Editorial Jus, 1966.(U)
-Museo de cera. México, Editorial Jus, 1977.(M)
-Sin decir adiós. México, Editorial Jus, 1986 (portada de José Luis Cuevas).(S)

A estos hay que añadir Aguaseñora. México, Consejo Estatal para la Cultura y las artes, Juan

[4] Facilitada por el propio poeta y que abarca hasta 1990. Los títulos posteriores a esa fecha fueron completados de puño y letra por el propio autor.

Boldó i Climent Editores, 1992 (A) y el último poemario publicado, Copa del mundo. Cantigas de Santa María,(C) Juan Boldó i Climent Editores, Querétaro, 1995. El 2 de noviembre de 1996 el poeta me comunicó, por carta, que el gobierno del Estado de San Luis Potosí iba a publicar su poesía completa.

Teniendo en cuenta lo anterior hay que matizar lo siguiente: Un minuto de silencio recoge Ejercicios para las bestezuelas de Dios, Sonetos desde la esperanza, Canciones para entretener la nochebuena y "La cuarta hoja de trébol". Así, como dice el poeta en carta del 10 de marzo de 1994, "mi poesía se reduce -porque es bien reducida por fortuna: Pájaros de la tarde, Un minuto de Silencio, Museo de cera, Sin decir adiós y Aguaseñora"[5]. También hay que señalar que el americano Arthur Train tradujo al inglés los "Ejercicios...", y el australiano Robert H. Morrison vertió unos 50 poemas al inglés, mientras que sólo hay uno traducido al italiano.

b. Libros de prosa. También tomados de la Gaceta (sólo señalaré los religiosos más significativos)

-Vida, pasión y muerte del mexicano. México, Jus, 1973, 29 ediciones
-El ángel y el prostíbulo. México, Jus, 1975, 4 ediciones.
-Diario del Padre Eterno. México, Ediciones Paulinas, 1989
-Los santos van al zoológico. México, 1983, Ediciones Paulinas, 4 ediciones.
-México lindo y devoto. Madrid, PPC, 1985
-En prensa se encuentra El zoológico de Cristo, "en el que se dedica un capítulo para cada uno de los 32 animales -de aire, tierra y cielo- que aparecen en el evangelio" [6]

c. Estudios. Interesa señalar sobre todo los libros del autor que recogen y estudian una vertiente de la poesía religiosa mexicana: la mariano-guadalupana, a lo largo de la historia:

[5] Aún no había publicado Copa del mundo

[6] Carta cit. (10 de marzo de 1994). Ese mismo año se publicó en Ediciones Paulinas, México.

-Flor y canto de poesía guadalupana: -Siglo XX, México, Jus, 1984; -Siglo XIX, Jus, 1985; -Siglo XVII, Jus, 1897; -Siglo XVIII, Jus, 1988; -Bibliografía Guadalupana de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1988.

2.-Estudios sobre el autor. Son varios los estudios sobre el poeta mexicano. Enrique Ríos, un jesuita español estudió los "sonetos desde la esperanza", y Miguel D'Ors, (poeta y profesor de literatura de la Universidad de Granada), publicó un artículo en la Revista Nuestro Tiempo (Universidad de Navarra, Junio 1990, pp. 120-127) titulado "páginas del diario de Dios", en el que trata de definir las coordenadas de la obra del poeta mexicano. Por fin, según noticias facilitadas por el mismo Peñalosa (carta 23 junio 1996), "hay numerosos artículos y ensayos breves sobre mis libros de poesía; p. ej. de Gabriela Mistral, el gran poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra; el poeta español Pedro Casaldáliga, ahora obispo de San Félix o Alfredo Cardona Peña; así como una tesis sobre mi poesía, cuando sólo había publicado hasta Un minuto de silencio" (...), pero como usted dice bien, falta o faltaba un estudio pormenorizado".

Joaquín Antonio Peñalosa dentro del contexto de la poesía religiosa contemporánea mexicana

México es, como conocemos, junto con Argentina y Chile, uno de los países que cuentan con una antología de poesía religiosa contemporánea; la de Carlos González Salas. Este hecho, de por sí muy significativo del volumen e importancia de dicha producción dentro del conjunto de la poesía mexicana contemporánea, al menos reconocida durante la primera mitad de siglo, contrasta con los más recientes estudios sobre la poesía mexicana, que omiten la poesía religiosa -sin juzgar intencionalidades-. Así, ni en los artículos "la poesía en México desde 1960" de Ana Chouciño[7] Fernández, o "la poesía mexicana: cinco casos" de Rafael Vargas[8] se menciona la existencia de una poesía religiosa mexicana.

[7] en La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años, págs. 207-216

[8] en el monográfico de "Ínsula" dedicado a la poesía hispanoamericana más actual n 512-513, sep. 89, págs. 45-47

No obstante, y esperando quizá una nueva aportación como señala Carlos Newman en la contraportada de la antología de Salas[9], hay suficiente material con la citada antología y con un artículo del propio Peñalosa[10] para cumplir nuestro objetivo, aparte de la labor de espigar en las diversas antologías sobre poesía contemporánea mexicana[11].

Joaquín Antonio Peñalosa es uno de los 58 autores tratado en la antología de González Salas. Dicho autor, presenta a cada uno de los poetas antologados antes de ofrecernos su muestrario de poesías, además de ofrecernos un prólogo, sobre el que a continuación volveremos.

De las palabras de presentación de nuestro poeta -que entonces sólo había publicado Pájaros de la tarde, Ejercicios para las bestezuelas de Dios, y Siete poemas- Salas señala su franciscanismo, a la vez que se da cuenta de que su poesía era nueva y distinta, sobre todo en lo formal: "anunció preferir el llano y simple canto de las cosas menudas, `de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios', a la temática solemne y engolada. (...) Si en los pasos primeros se advertía un franciscanismo deleitoso que se complacía en lo menudo entreteniéndose muy a lo Francis James y muy a su manera en el diálogo con los seres animados e inanimados de la naturaleza, ha cobrado después hondura sin perder espontaneidad en un cauce más estrictamente religioso.

Su poesía renueva formas porque desde el principio innovó moldes litúrgicos como

---

[9] El reconoce, y así quiere que lo digamos, la deuda que en esto tiene con el gran poeta Manuel Ponce, quien desde 1946 viene publicando, en su magnífica revista *Trento*, una sección antológica intitulada *Poesía Religiosa en México*. La obra de Ponce, de más vastas proyecciones en el tiempo -ya que abarca desde el siglo XVI- y de mayor rigor selectivo y crítico, llevará todavía mucho tiempo en ser terminada. Ponce murió en 1994.

[10] "Renovación de la poesía religiosa", en Flor y canto de poesía guadalupana, siglo XX, 2 ed., México, Ed. Jus, 1984

[11] Entre otras: -Cincuenta poetas contemporáneos de México, Jesús Arellano, 1952; -La poesía mexicana moderna, Antonio Castro Leal, Fondo de Cultura Económica, 1953; -Poesía en Movimiento. México 1915-66, Siglo XXI ediciones, 1966; -Antología de la Poesía Mexicana Moderna, Andrew P. Debicki, Tamesis Books Limited, 1977; -Asamblea de poetas jóvenes de México, Siglo XXI Ediciones, 1980; -Poetas de una generación (2940-49), Universidad Autónoma de México, UNAM, 1981; -Poetas de una generación (1950-59), Premiá Editora, 1988

salmos (...) que revelaron al fino poeta. Perfeccionan la forma un tanto libre del primer libro los *Ejercicios para las Bestezuelas de Dios* en versos dísticos asonantados y los poemas recientes. Tienen un aire sutil de sencillez e infantilismo, los cuales pueden parecer faltos de hondura humana, pero están llenos de bellas imágenes y expresiones, levedad y delgadez de sentimientos. Adopta un tono menor para cantar a personajes sagrados descubriendo enormes sorpresas en mínimas menudencias"[12]

En cuanto al prólogo, éste no propone ningún tipo de clasificación en la poesía religiosa mexicana, sino que se limita a seguir un orden cronológico en la presentación de los poetas, comenzando por Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918)[13] y terminando con Rafael Herrera (1930). Comparten así nómina generacional (si incluimos los nacidos entre 1920 y 1930): Guadalupe Amor, Concha Mojica, Xavier Peñalosa, Salvador Oropeza, Benjamín Sánchez, Rubén Bonifaz, Agustín Ayala, Antonio Novelo, Ramón Mendoza, Rosario Castellanos, Maria Magallón, Enriqueta Ochoa, Gloria Riestra, Rutilio Riestra y el mencionado Rafael Herrera.

No obstante, el criterio clasificatorio que establece González Salas para la poesía religiosa mexicana es el temático. Los campos temáticos son: la muerte, la soledad, el diálogo con Dios, Cristo, la Eucaristía, La Virgen y la hagiografía. Ahí es donde González Salas va situando a unos y otros.

Dentro de esos campos temáticos, el crítico mexicano, establece sus juicios, que a veces son un tanto comprometidos. De la muerte y la soledad dirá que "quizá sea en los dos temas que acabamos de glosar sumariamente donde la poesía religiosa de México da las más valiosas aportaciones a la poesía actual en lengua española en lo que va de siglo"[14]. Al hablar del diálogo con Dios, González Salas habla de dos caminos seguidos por los poetas mexicanos: "se da entre nosotros el hecho casi unánime de que grandes y pequeños poetas se dirijan a Dios albergando sentimientos nacidos en la fe católica, asendereada por tempestades pasionales o por desvíos del

[12] Op. cit. pág. 405-6

[13] Como se ve, en la antología incluye autores tanto modernistas como post-modernistas.

[14] Op. cit. pág. 30. Autores importantes dentro de la temática de la muerte son Villaurrutia y Gloria Riestra; de la soledad, Manuel José Othón

pensamiento. Confusionismo intelectual o derrotas carnales. Por cualquiera de las dos sendas se abre camino el poeta mexicano hacia una fe sin nubes"[15].

Al comentar el tema de Cristo, aparece Peñalosa, en un lugar destacado. Según el crítico mexicano, los acontecimientos del Calvario[16] y Belén son los dos hechos más poetizados de la vida de Cristo. Manuel Ponce, Alfredo R. Placencia, Montes de Oca, Junco, Segale, Ponce, Octaviano Valdés, Gabriel Méndez Plancarte y Francico Alday son entre otros[17] quienes se centran en ese tema, mientras que quedan para Manuel Ponce y Joaquín A. Peñalosa -principalmente- el tratamiento del Nacimiento de Cristo, "el primero en la serie de villancicos escritos para ser musicados por el maestro Miguel Bernal con fortuna comparable a la de los villanciqueros de los siglos XVII y XVIII; el segundo con la sencillez, candor y belleza franciscanas de sus *Canciones para entretener la NocheBuena* aúna con discreción y pulcritud motivos navideños mexicanos, tan mexicanos como la piñata"[18].

Cuando el crítico mexicano habla sobre el tema mariano, volvemos a encontrarnos con Peñalosa, aunque, claro está, dentro de toda una constelación de poetas mexicanos, ya que este tema sí que podemos decir que es uno de los medulares dentro de la poesía religiosa mexicana, como mínimo en cuanto a la cantidad, debido a que el pueblo mexicano es profundamente mariano, sobre todo desde las Apariciones del Tepeyac, la conocida Virgen de Guadalupe: "quien más, quién menos, todos los poetas del movimiento actual de poesía religiosa en cuyo seno resuenan voces de valor definitivo han mostrado no sólo amor, sino amor revestido de las

[15] Op. cit. pág. 31

[16] Es precisamente hablando de Cristo en donde González Salas, se permite otro juicio, que nosotros hemos calificado de "comprometido": "el canto a la Pasión dentro de la lírica religiosa moderna constituye por su originalidad y personalidad la aportación mexicana más considerable a la poesía española" (op. cit. pág. 38).

[17] Como Moisés Montes, Concha Mojica, o Salvador Díaz Mirón -cuyo poema "El fantasma" le parece, en palabras de Méndez Plancarte, `la más celeste pintura lírica de jesús que haya alboreado en la lengua humana´- quienes, desde distintas perspectivas han poetizado el entero vivir de Cristo en sus obras poéticas.

[18] Op. cit. pág. 39. Peñalosa también añade en el tema navideño a Benjamín Sanchez, Gloria Riestra y María Magallón

más bellas y encendidas expresiones a la Señora, y nos haríamos interminables glosando poemas marianos. Sea suficiente indicarlo para subrayar la honda raigambre mariana de nuestra poesía"[19]. Ciertamente, México es el país más abundante en producción de poesía mariana en toda Hispanoamérica, como así lo prueban los libros citados de crítica, y el reciente Copa del mundo, del autor potosino.

Por fin, al hablar sobre la hagiografía -"en loas a los Santos es parca la poesía mexicana"- Pelañosa vuelve a brillar con luz propia: "sobresale como el poeta del Casto Patriarca"; al igual que como cantor de ángeles y arcángeles, junto con Riestra, Pellicer y Reyes: "ángeles y arcángeles, si bien son muchas veces motivos de poesía profana, inspiran a no pocos de nuestros poetas: Gloria Riestra los describe en uno de sus más inspirados logros: *Oh éxtasis del alba, los ángeles, son ciertos!*. Carlos Pellicer escribe sonetos rotundos de arcángeles, al paso que Joaquín A. Peñalosa siente multiplicadamente la presencia angélica en sitios tan modernos como el parabrisas del automóvil y Alfonso Reyes picarescamente los imagina con joroba"[20].

De todos los autores que Salas estudia, hay algunos que gozan, por uno u otro motivo, de predilección especial y de una gran relevancia. Así, Gabriel Méndez Plancarte (1905-1949; Salmos 1942, Nuevos salmos y Odas, 1947, Oda Secular Guadalupana 1932) cuyos mejores frutos "residen en sus poemas de gusto modernista y algunos de sus salmos, sobre todo de tema sagrado. Con justicia puede declarársele descubridor de valiosas vocaciones poéticas y renovador del espíritu, la forma y aun los temas de nuestra poesía religiosa moderna"[21]; Francisco Alday (1908), "el mayor poeta religioso de México, no se ha decidido aún a reunir sus poemas en volumen. Sólo los ha ofrecido en revistas como *Abside, Trento, La Nación, Viñetas de Literatura Michoacana*"[22]; u otros poetas como Alfredo R. Placencia (1873-1930), Concha Urquiza (1910-1945), Manuel Ponce (1913) o Gloria Riestra (1929).

---

[19] Op. cit. pág. 44.

[20] Op. cit. pág. 45

[21] Op. cit. pág. 234

[22] Op. cit. pág. 256. También nos habla González Salas de poemas importantes como "Era", "Lagar" y los sonetos del "Cristo Total".

Y antes de pasar al estudio de los tres poetas antes mencionados quisiéramos reproducir unas palabras que González Salas recoge de Castro Leal -como hará más tarde el mismo Peñalosa-, sobre la evolución de la poesía religiosa en México y su "cambio": "Lo cierto es que sin comparamos, por ejemplo, los versos religiosos del Padre Federico Escobedo (1874-1949) con los del Padre Alfredo R. Placencia (1873-1930), en cuya obra se sienten ya los efectos de esos dos fenómenos, no nos será difícil apreciar el avance de nuestra poesía religiosa, que, al mismo tiempo que una fe más ardiente y combativa, luce ahora símbolos más frescos e imágenes más ricas en significación y color, que renuevan su capacidad para impresionar y conmover que ya habían perdido las viejas formas"[23]. Estas palabras no sitúan adecuadamente ante lo que a continuación se verá a la hora de estudiar estos tres poetas, tomados como botón de muestra de aquello que se debería hacer con todos los autores de esta antología, y que nosotros no haremos por razones obvias.

* * *

1.- Ramón López Velarde (1888-1921) puede ser considerado, en cuanto a su poesía religiosa, ejemplo de las formas de la "vieja poesía", anterior a las renovadoras aguas de las vanguardias. En él lo religioso, vertido en moldes clásicos, no deja de ser un barniz más bien ornamental, de temas manidos, sin novedad. Lo religioso católico se deja ver en el uso de términos religiosos, sacramentales y en las devociones de santos. Lo presuntamente sincero no posee, para unos ojos contemporáneos, demasiada fuerza.

Por otra parte Ramón López Velárdez une la religiosidad al amor por una mujer: "nada puede entender ni sentir sino a través de la mujer: por ella he creído en Dios, y sólo por ella he conocido el puñal de hielo del ateísmo"[24]. Esto se ve tanto desde sus Primeras poesías (1905-12): "y nuestro dulce noviazgo/ será, Fuensanta, una flor/ con un pétalo de enigma/ y otro pétalo de amor/ Tú me dirás del enigma/ yo te diré del amor!"/ Ay de Dios, que tu palabra/me tiene embrujada/ el alma" ("Tu voz profética") como en Sangre devota (1916) en que la religiosidad

[23] Op. cit. pág. 48

[24] En Poesías completas, ed. Porrúa, México 1971 (1 edición 1968). De dicho libro es de donde extraeremos las citas de los libros que figuren.

externa se une con lo amoroso: "Y así podré llamarte esposa,/ y haremos juntos la dichosa/ ruta evangélica del bien/ hasta la eterna gloria. Amén" ("Cuaresmal"). De este mismo libro extraeremos un fragmento de un poema "A la patrona de mi pueblo" que es emblemático de una poesía anticuada, de "devocionario", de flor ajada:

"Yo, yo anhelo Señora
que en mi tiniebla pongas para siempre
una rojiza aspiración, hermana
del inmóvil incendio de tus torres,
y que me dejes ir
en mi última década
a tu nave, cardíaco
o gotoso, y ya trémulo
para elevarte mi oración asmática
junto al mismo cancel
que oyó mi prez valiente,
en aquella alborada en que soñé
prender a un blanco pecho
una fecunda rama de azahar"

Este gusto por el léxico sonoro y las palabras esdrújulas, denotadoras de una estética poética de regusto decimonónico, es el que produce versos como los siguientes, que hemos recogido aquí como ramillete casi plástico (y que contienen neologismos y arcaísmos sentidos desde nuestro hoy estético como caducos: "exento de pagano sensualismo", "con las venustidades tentadoras", "de tus brazos sedeños", "en connubio sin mácula yacentes"; todas de este libro)

Zozobra (1919) y El son del corazón (1933), continúan la misma temática (con una pretendida lucha entre su obsesión por la mujer y su concepción cristiana, como si amar a la mujer fuera considerado una idolatría[25]) y la misma estilística. Así en el poema que lleva el

[25] Se ve muy bien esto en el poema "idolatría" en Zozobra: "idolatría/del peso femenino, cesta ufana/ que levantamos entre los rosales/ por encima de la primera cana/ en la columna de nuestros felices/ brazos sacramentales./Que siempre nuestra noche y nuestro día/ clamen. idolatría!, idolatría!".

mismo título del último libro dice "la redondez de la Creación atrueno/ cortejando a las hembras y a las cosas/ con un amor pagano y nazareno/ Oh Psiquis, oh mi alma: suena a son/ moderno, a son de selva, a son de orgía/ y a son mariano, el son del corazón!", o en "ascensión y asunción" en que en un juego con los términos de Asunción (la Virgen) y Ascensión (Cristo),dice: "Dios que me ve que sin mujer no atino/ en lo pequeño ni en lo grande, dióme/ de ángel guardián un ángel femenino/ Gracias Señor por el inmenso don/ que transfigura en vuelo la caída,/ juntando, en la miseria de la vida/ a un tiempo la Ascensión y la Asunción".

2.- Carlos Pellicer (1899-1977) es el segundo poeta que consideraremos. En él nos detendremos un poco más, pues presenta `rasgos franciscanos', que pueden ser el precedente más cercano de un tipo de poesía, que en lo temático, se acerca a la poesía de Peñalosa. Analizaremos aquí dos libros de poesía religiosa: Práctica de vuelo (1956) y Cosillas para el nacimiento (1977)[26].

Práctica de vuelo es un libro de sonetos, lo que nos indica cierto molde clásico para el tema religioso, que está tratado desde diversos puntos de vista:

-el personal: en él se ve la relación de confianza de Pellicer con Dios, muestra de una sentida religiosidad que es confesional y católica: "Desaparezca la Esperanza y solas/ la Fe y la Caridad dejen sus huellas./ Se podrá caminar sobre las olas"; "Cuando a tu mesa voy y de rodillas/ recibo el mismo pan que Tú partiste/ tan luminosamente, un algo triste/ suena en mi corazón mientras Tú brillas" (de "sonetos lamentables"). También en los "sonetos nocturnos" (recordemos los nocturnos de los poetas modernistas) se ve la preocupación por la muerte: "Dios habite mi muerte, Dios me vive/ Cristo, que fue en el tiempo Dios, derive/ gajos perfectos de mi ceibe innata", lo mismo que en la serie de "sonetos dolorosos", en los que impreca a Cristo: "En pleno día corporal te digo/ toma mi corazón, Cristo; responde...!"; "Señor, haz que yo vea. Nunca he visto/ sino aquello que es y acaba luego".

En todos estos sonetos se emplean términos como los siguientes: `tacteo, amarilleo,

[26] Ambos libros están incluidos en Poesía, (edición de Luis Mario Schneider), Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1981

diamantizan, olfateo, capitaneo, cateo', provocados tantas veces por las rimas. El único soneto que llama la atención, por el giro conceptual que tiene entre tanto tópico a la hora de referirse a Dios, es el quinto de los "sonetos postreros", en que dice, no tan atrevido como Vallejo, lo siguiente: "Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío/ Huérfano de mi amor, callas y esperas/ (...)/yo no tengo qué darte, ni unas flores./ Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío"

-lo devocionario: abarca desde sonetos a María ("ya no me oigas llorar por la llorada/ soledad en que estoy, Virgen María"; y la serie de "Sonetos para el Altar de la Virgen") hasta sonetos a los tres arcángeles (Miguel, Gabriel y Rafael), pasando por otro dedicado a la Santísima Trinidad ("águila con león, ángel y toro/ La Altísima Paloma, Padre, Hijo"). También en estas composiciones encontramos términos como `guinde, empurpura, enflora', o versos como este de "mater dolorosa": "babea el pus en su semblante estulto", que nos sitúan un poco en la estética de estos versos.

-lo franciscano: que es lo que realmente nos interesa. Los tres "sonetos fraternales", fechados en 1948, representan el comienzo de una preocupación, en la temática religiosa de Pellicer, por lo pequeño y lo fraternal. "Hermano sol", pese a tener algunos de los términos que tanto nos chirrían hoy en día, mantiene cierto movimiento y calidad junto a una personificación propia del franciscanismo aplicado a los elementos naturales: "Hermano Sol: mi sangre escalofría/ de tus entrañas que el Poder Divino/ concretó lentamente un ancho día./ Si quieres, a la puerta de mi casa/ voy a esperarte. Beberás el vino/ y comerás el pan. Enciende y pasa".

Resumiendo, Prácticas de vuelo es un libro para la fecha en que está escrito, de una estética ya superada, con escasa fuerza y de poca calidad poética (rimas forzadas, etc.), y que en los temas religiosos no aporta gran novedad ni gran intensidad. Una clara muestra de la poesía católica piadosa, algo moralizante, ajena al influjo vanguardista.

Entre este libro y Cosillas para el nacimiento, tenemos una serie de Poemas no coleccionados, que van desde 1922 hasta 1976, en que lo religioso se sigue tratando en sonetos píos como "el Sanjuanito de Ingres" ("y en claridad a cuanto estoy diciendo/ con el diminutivo que te nombro/ humildemente mi emoción refrendo"), y en el que también se utilizan otros moldes poéticos distintos al soneto, como una composición fechada en 1949: "quédate con

nosotros/ Niño Jesús/ mientras al pecho de mi madre/ vuelve la salud".

Cosillas para el nacimiento, recoge poemas desde 1946 hasta el 76, y su título y temática proviene de la tradición familiar de poner el nacimiento. El mismo lo dice: "Los pequeños poemas que siguen hablan de mi pasión por todo lo cristiano. Creo en Cristo como Dios y la única realidad importante en la historia del planeta. Todo lo demás -arte, ciencia, etc- es accesorio, secundario y anecdótico.

Desde siempre organizo "El Nacimiento", cada Navidad en mi casa. Estoy seguro de que es lo único notable que hago en mi vida. Es casi una obra maestra. He podido conjuntar la plástica, la música, y el poema, así, cada año. Miles de gentes van a mi casa durante 5 ó 6 semanas, un largo rato de noche a mirar "El Nacimiento". Los poemas que forman esta sección se escribieron siempre horas después de haber terminado mi trabajo anual. Mi madre, tan humana como religiosa, me inició en la divina práctica de "El Nacimiento". Gracias a Dios y a ella, puedo hacer cada diciembre lo que dura un mes y parece eterno".

Los poemas, en muchos casos son todo lo contrario a sus sonetos anteriores: hay muchos versos de arte menor, rima asonante, libertad de metros, y términos coloquiales. Todo esto hace que la calidad poética mejore: "Señoras y señores/ hablad silencio/ que aquí están las estrellas/ y los luceros" (año 1946); "Yo muero cada año; Tú siempre naces/ mi guerra es contra Ti:/ hagamos paces/ Ay qué noche! Parece/ que ya es de día/ Y es que nos está mirando/ la Virgen María" (año 1953). Incluso nos encontramos alguna que otra metáfora sorprendente: "las sílabas son ángeles/ que van entre los árboles, junto a los niños" (año 1960); " Nadie sabe que un día/ puede convertirse en un lago/ lleno de estrellas?" (año 1956), y personificaciones sencillas pero que dan un tono distinto a su lírica: "La antigua noche tiene/ rostro de niño/ Que así por vez primera/ ríen los siglos/ Y aunque feria y antigua/ es noche universal de primavera/ Qué rumor en la tierra/ da sentimiento? / Son los ángeles, son los ángeles/ son los ángeles!" (año 1955). No obstante, Pellicer no puede dejar de adoctrinar con sus versos explícitamente: "El Señor nos dio sus palabras/ que son la Luz, la Vida y la Verdad/ Fuera de las palabras de Cristo/ todo es el vacío, el abismo y la soledad" (año 1963).

Y lo que sí llama la atención es la inclusión de temas contemporáneos en lo religioso del

autor, como en una poesía del año 1967 en que habla del Vietnam: "Esta alegría tiene una tristeza/ que no puedo ocultar/ y es por la raza negra/ y por todos los niños de Vietnam/ Los niños de Vietnam asesinados/ sus pájaros, el bosque, los torrentes./ Niño Jesús, ven a nacer ahora/ entre aquellos adobes mutilados/ (...)/ tu aurora será también la nuestra/ Oh Vietnam bien amado!". Un tema que tendrá ecos en el poema del año 1972: "Ver la luz en las obras/ Cuánta belleza!/ Mi corazón -Vietnam lleno de niños-/ será una estrella?/ (...) Pondré mi corazón/ al pie del Niño?/ Será una estrella?". Por fin, una composición del año 1974 no rima: "Señor de Cielos y Tierras/ Cuándo seré/ diamante de humildad/ para ver tu grandeza?"; mientras que otra parece una especie de testamento religioso: "La paz está en Cristo/ Sólo por Él seremos/ espacio infinito/ Contra el odio el amor/ contra el odio el amor".

En definitiva, este libro retoma el tema del Nacimiento y formas populares, que a veces se mezclan con otras más cultas y menos poéticas. Su temática es de exaltación piadosa y no aporta mucha novedad ni calidad poéticas -salvo en algunos versos señalados- ni en el fondo (Cristo es Luz, Amor y Alegría) ni en la forma.

3.- Xavier Villaurrutia (1903-50) es el tercero de los poetas a los que nos referimos dentro de este apartado de los poetas precedentes, pese a que el tema central de este poeta, de mayor calidad que los anteriores, sea el de la muerte. Como bien se comprenderá este tema está muy relacionado con lo transcendente, y por ende con lo religioso y con Dios. Y es precisamente dar a conocer la visión del Dios de Villaurrutia lo que nos interesa, ya que es un camino distinto al confesional católico piadoso de los dos anteriores. Así es el Dios de Villaurrutia, un Dios entre guiones y con interrogación:

"Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
Y dudo! Y no me atrevo a preguntar si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.
En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco

de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.
Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño
de alguien - de Dios?- que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien - Dios?-, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.
Estrella que te asomas, temblorosa y despierta,
tímida aparición en el cielo impasible,
tú, como yo -hace siglos- estás helada y muerta,
mas por tu propia luz sigues siendo visible.
Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía"

("Estancias nocturnas"[27])

Y si el tema de Dios en la obra de Villaurrutia se reduce sólo a una interrogación entre guiones, el tema de los ángeles ocupará más versos. Unos ángeles realmente muy extraños, por corpóreos, y que suponen una verdadera novedad en el tratamiento de esta temática religiosa, alejada ahora de la mentalidad devota de Pellicer, tanto por la forma como por el fondo. Una forma libre, y un tratamiento de los ángeles que va más allá de una recreación. Es una interpretación de lo considerado espiritual en lo material: una encarnación del espíritu, valga la redundancia, con tintes "carnales". Es curioso leerlo. (Peñalosa tratará también de los ángeles, pero con una perspectiva bien distinta). El poema se titula "Nocturno de los Angeles", y sólo reproduciremos unos cuantos versos.

Son los ángeles!
Han bajado a la tierra
por invisibles escalas.

[27] En Xavier Villaurrutia, Antología, Fondo de Cultura Económica, 1980. Se puede observar un parecido con fragmentos de Sobre los ángeles, de Alberti

(...)
Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos.
Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen de los mortales.

Caminan, se detienen, prosiguen.
Cambian miradas, atreven sonrisas.
Forman imprevistas parejas.

Sonríen maliciosamente al subir en los ascensores de los hoteles
donde aún se practica el vuelo lento y vertical.
En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales;
signos, estrellas y letras azules.
Se dejan caer en las camas, se hunden en las almohadas
que los hacen pensar todavía un momento en las nubes.
Pero cierran los ojos para entregarse mejor a los goces de su encarnación misteriosa,
y, cuando duermen, sueñan no con los ángeles sino con los mortales."

Como se ve en el poema, tanto su estética como su contenido son profundamente distintos a aquellos de Villaurrutia y Pellicer. Hemos comenzado el camino de la renovación estilística en los contenidos de lo religioso, precisamente por un autor en que ese tema no es el central.

* * *

Y aquí es precisamente donde enlazamos con el capítulo titulado "Renovación de la poesía religiosa" de Peñalosa en su libro Flor y canto de la poesía guadalupana[28].

El capítulo no es muy extenso, y comienza con una afirmación de Castro Leal que se

[28]Págs. 23-25

centra en la renovación de las formas en la temática religiosa, cuyas palabras ya recogiera González Salas: "En el prólogo a su antología La Poesía Mexicana Moderna, Antonio Castro Leal advierte que `en nuestro actual desarrollo literario, tiene gran importancia la poesía religiosa... Se ha realizado una renovación de la expresión poética, cuya principal consecuencia ha sido un nuevo florecimiento de esta poesía. Lo cierto es que si comparamos, por ejemplo, los versos religiosos de Federico Escobedo con los de Alfredo R. Placencia, en cuya obra se sienten ya los efectos de estos dos fenómenos, no nos será difícil apreciar el avance de nuestra poesía religiosa que luce ahora símbolos más frescos, imágenes más ricas en significación y color que renuevan su capacidad para impresionar y convencer, que ya habían perdido las viejas formas'. Los poetas que ahora entonan el tema sacro, continúa Castro Leal, `han transportado al campo del lirismo religioso, formas y recursos que sólo había ensayado la poesía profana' (México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1953)". Tras esta afirmación, Peñalosa se encarga de rastrear los orígenes históricos, cosa que no hizo Castro Leal. En la recopilación de Peñalosa nos encontramos con el siguiente elenco:

-Alfonso Junco, que publicó los siguientes títulos: Por la senda nueva (1917); El alma estrella (1920); Posesión (1923) y Florilegio eucarístico (1926). Señala Peñalosa que sólo con su segundo libro "lograría los primeros frutos de una nueva poesía religiosa".

-Alfredo R. Placencia, sacerdote de Jalisco, que publicó en Barcelona ,en 1924, tres libros: El paso del dolor; Del cuartel y del claustro; El libro de Dios, prologado este último por Junco. Luis Vázquez Correa publicaría toda su producción en Poesías, en 1959. Y de él, recoge Peñalosa, "afirma Enmanuel Carballo que su poesía es distinta de la que se practicaba por los años en que se escribe...; es de una franqueza agresiva que comunica mediante un estilo coloquial, desenfadado, propenso a los altibajos e innovador en su momento".

-Gabriel Méndez Plancarte, director de la revista "Abside" y autor de Primicias (1927). De él y de los poetas que escribieron en la revista dice nuestro autor: "poetas que cultivaron la lira sacra, pero abiertos siempre a los temas humanos, con una sensibilidad diferente, un cuidado por el decoro formal, la novedad del lenguaje, la voluntad de poner al día los cantares sagrados al par de los otros, ya que por largos años la poesía religiosa había sido más religiosa que poesía, devota plegaria más o menos rimada".

-Bajo el influjo de esta revista se dan a conocer tres autores importantes: Francisco Alday, que es señalado por Peñalosa como "el más intenso de los poetas religiosos de esta centuria"; Manuel Ponce, "el más moderno de todos", y Concha Urquiza, cuya poesía mística estudio el propio Plancarte[29].

-Por fin, continúa Peñalosa, se fueron sumando otras voces como las de (y aquí él se autoincluye): Angel María Garibay, Octaviano Valdés, Salvador y Alfonso Castro Pallares, Rafael Sánchez Vargas, Angel Zárraga, Joaquín Antonio Peñalosa, Moisés Montes, Carlos González Salas, Emma Godoy, Alejandro Avilés, Gloria Riestra e Isaura Calderón. De estos autores, Peñalosa ni menciona libros ni emite juicios de valor.

El capítulo se cierra diciendo que en este contexto surge la poesía guadalupana del s. XX (objeto del libro), y echando una ojeada señala: "No toda esta poesía está igualmente lograda; pero, en todo caso, hay en un buen número de poetas, una definida voluntad de abandonar la inercia y rutina del pasado, la frase gastada, el fácil sentimentalismo, la hojarasca retórica y declamatoria, la pobreza y llaneza de cierta poesía que, por varios años, usurpó el título de religiosa".

Aquí termina el análisis de Peñalosa, sobre la historia de la poesía religiosa mexicana de este siglo, base para un estudio ulterior y monográfico del tema[30]. Así pues, tenemos a Peñalosa autosituado por él mismo en el panorama histórico de la poesía religiosa mexicana dentro de la consolidación de una línea de renovación estilística.

---

[29]El mismo Peñalosa, en carta del 2 de enero de 1995 me decía: "los mejores poetas religiosos de México en este siglo XX son los sacerdotes Alfredo R. Placencia, Manuel Ponce y Francisco Alday; además Concha Urquiza, que linda en la poesía mística, convertida del comunismo al catolicismo". Es curioso el resaltar la condición de presbíteros de todos menos de la mujer. Volveremos a este hecho más adelante.

[30]El otro camino restante para indagar en dicha temática es la consulta a las diversas antologías de poesía contemporánea mexicana ya indicadas, como, por ejemplo, la de Jesús Arellano, México, 1952 Cincuenta poetas contemporáneos de México, donde aparte de Emma Godoy, Ponce y Urquiza, podemos encontrar otros poetas de veta religiosa como Leopoldo Ramos, Elías Nandino, Alberto Quintero Alvarez, Neftalí Beltrán y Alí chumacero.

Una visión franciscana de la vida

Seguiremos el siguiente itinerario. En primer lugar daremos una escueta definición de lo que entendemos por esa expresión, apoyándonos en el artículo, ya citado, de Miguel D'Ors. A continuación haremos un recorrido -no exhaustivo, aunque amplio- por la producción poética del escritor mexicano. Por último, haremos un estudio temático de los elementos principales que constituyen su visión franciscana a lo largo de su poesía, analizando los recursos poéticos más utilizados por Peñalosa, fruto de dicha visión y forjadores de su estilística. Hemos escogido este modo de proceder, aun conscientes de su posible repetición envolvente, para intentar dejar nítidos los distintos elementos que constituyen esta peculiar forma de hacer poesía religiosa, a la vez que para dar un muestrario amplio de la poesía del escritor mexicano, que sirva de presentación, ya que su obra es poco conocida en nuestro ámbito.

1. Elementos de la visión franciscana

Miguel D'Ors, nos muestra las cinco líneas maestras de la poesía de Peñalosa:

"1) Una gama de recursos técnicos extraordinariamente amplia. Peñalosa consigue suscitar la emoción estética en sus lectores tanto construyendo sonetos de perfecto empaque clásico como sirviéndose de los procedimientos contemporáneos: verso libre o prosa lírica, imaginería irracionalista, sintaxis sincopada, agramaticalidad, supresión de signos de puntuación y mayúsculas, coloquialismo, humor, etc.

2) Una insólita capacidad para tratar la temática religiosa con la técnica de la poesía contemporánea. (...) Por eso me parece admirable la habilidad con que Peñalosa envuelve las verdades eternas en formas atractivas para el lector de hoy.

3) Una imaginación extraordinaria, que permite al poeta presentar las cosas desde puntos de vista inéditos". Y aquí D'Ors dice -quizá un poco exageradamente-: "Los poemas de Peñalosa

sorprenden a menudo al lector mostrándole `la otra cara de la luna', las realidades más habituales enfocadas desde un ángulo nuevo de un modo que sólo tiene precedentes, creo, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y en ciclo de las Odas elementales de Pablo Neruda"

4) Una atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza. Ya los títulos revelan el `franciscanismo' de Peñalosa. En efecto, niños, animales de todas clases -pájaros, mariposas, caracoles, asnos, hormigas, etc.- árboles, flores y frutas pueblan sus poemas, en cuyo cenit está siempre el Hombre, y sobre él, el Creador.

5) Una sencillez expresiva que hace la poesía accesible a todo tipo de públicos"

De los cinco rasgos de que nos habla D'Ors[31], dos de ellos, el 3 y el 4, hacen referencia a elementos constitutivos de la cosmovisión franciscana, mientras que los otros tres restantes son consecuencias o manifestaciones estilísticas de ella. Podemos por lo tanto acercarnos a una definición más completa y exacta de lo que entendemos por visión franciscana.

La expresión `visión franciscana' está formada por dos palabras, de las cuales el adjetivo franciscano es el que delimita o matiza el tipo de visión. Franciscano, como es obvio, proviene de San Francisco, de la orientación de su vida y de los escritos -también literarios- que nos dejó[32], y que todo el mundo identifica como amor a la naturaleza (toda la naturaleza: desde lo inanimado a lo animado), un amor de fraternidad dentro de un pensamiento cristiano católico, como es obvio, de ahí que sea correcto aquello que decía D'Ors, y que no se debe nunca olvidar: el cenit de la creación es el hombre, y sobre él, el creador. Por lo tanto `visión franciscana' supone una óptica amorosa, como la contemplación, pero orientada hacia el orden fraternal y armónico que existe en la Naturaleza (Naturaleza=Creación), teniendo como telón de fondo al Creador, quien posibilita esa fraternidad, ya que es el Padre de todo lo que existe[33]. Esa peculiar manera amorosa

[31] Estas cinco características se encuentran esquemáticamente resumidas en las solapas de Aguaseñora, el último libro de Peñalosa, cosa que muestra la aquiescencia por parte del autor a dichas características.

[32]Ref. "Cantico delle creature".

[33]Estas ideas desarrolladas y poetizadas son las que desarrolla Peñalosa en su libro en

de enfocar la realidad tiene un matiz inseparable: la ternura.

Esta ternura, o "calidad de tierno", como dice el D.R.A.E[34] es en definitiva, algo delicado, afectuoso, cariñoso, amable y referido a la niñez, lo que nos orienta hacia un amor hacia lo pequeño, lo entrañable, que en lo literario se manifestará en el uso de diminutivos, en el gusto por lo pequeño, lo escondido, lo sencillo, o, sorprendentemente, en el tratamiento de lo grande visto como pequeño, a través de ojos de niño, pero un niño que es adulto voluntariamente infantilizado.

Nos hemos detenido ex profeso en esta disección porque es el manantío de donde brotará el surtidor principal de la poesía de Peñalosa, y que se manifestará tanto en los temas de su poesía como en la forma en que ésta se vertirá. Y esto vale también para su poesía estrictamente religiosa, aunque parezca un poco contradictorio, porque hemos visto que un elemento esencial en esa visión franciscana es precisamente el componente religioso de amor fraterno derivado de una concepción creacionista y paternalista del mundo (católica en definitiva).

Pero aquí hemos de hacer una consideración. Hemos hablado hasta ahora de la visión franciscana de Peñalosa, que supone el análisis exhaustivo que hemos hecho. Pero a ésta hay que añadir más elementos, los restantes surtidores que empaparán la poesía de nuestro autor, y que no nacen estrictamente de esta visión franciscana. Nos referimos en concreto al tratamiento de la muerte, al humor y a la ironía, tres importantes facetas que recorren toda la poesía de Peñalosa, y que junto a la visión franciscana forman lo que se podría denominar `la cosmovisión peñalosiana' de la vida. Así pues, en esta investigación utilizamos el término franciscano metonímicamente, porque es mucho más develador, sintético y claro del núcleo poético del escritor mexicano. Por ello, a partir de ahora, la expresión `visión franciscana´ será equivalente a `visión peñalosiana'.

---

prosa poética Diario del Padre Eterno

[34] Es difícil su definición. De hecho, las cinco primeras acepciones son: "adj. Dícese de lo que se deforma fácilmente por la presión y es fácil de romper o partir. 2.fig. Reciente, de poco tiempo. 3. fig. Dícese de la edad de la niñez, para explicar su delicadeza y docilidad. 4. fig. Propenso al llanto. 5. fig. Afectuoso, cariñoso y amable"

Pasemos ahora a ir demostrando pormenorizadamente todas las afirmaciones, que como petición de principio hemos hecho. Primero en una visión global de la obra poética del autor mexicano.

2. Recorrido por obras poéticas

En la "noticia autobiográfica" que encabeza Un minuto de silencio[35], habla Peñalosa de su primer libro, Pájaros de la tarde[36]. De él dice: "escrito en mis años de estudiante, se publicó en San Luis de Potosí "con el perfil de Estilo" en 1948. Ahí está la prehistoria, si es que hay después historia, de la que luego uno se sonroja. La Biblia me había sugerido sus versos de salmodia de ancha túnica, sus paralelismos desdoblándose como estrellas en reflejos, como ecos persiguiendo voces. Ahí quedó el intento juvenil"

A. Un minuto de silencio, es un libro, que se compone de otros cuatro, de diferente caladura y de diferente temática, lo que hará que en su conjunto el libro no tenga demasiada unidad.

"Ejercicios para las bestezuelas de Dios" es el primero. Su título es bien significativo de la temática que va a tratar[37]. En la mencionada "Noticia autobiográfica" dice Peñalosa: "evocando muy libremente las grandes líneas de los Ejercicios de San Ignacio de Loyola, el diálogo con las pequeñas creaturas era el pretexto para hablar a los hombres de pobreza, de silencio, de amor. Alguien advirtió, quizá por su clima franciscano, una evidente simpatía con Francis Jammes. Confieso que no lo había leído entonces. No en vano Dámaso Alonso se sonreía de `los fuentistas'"[38].

[35]México, Ed. Jus, 1966

[36] El propio Peñalosa no lo recoge en la relación de su obra poética

[37] El autor, en carta del dos de enero de 1995 señala: "concebí a priori dos libros de poesía religiosa, Ejercicios...(eco lejano de los Ejercicios de S. Ignacio de Loyola), y Copa del mundo, que saldrá a principios de 1995. Poemas lírico narrativos sobre la vida de María a la luz del Evangelio"

[38] También en la Noticia Autobiográfica, op. cit. pág. 7 se recoge que Arthur Train tradujo al inglés los poemas de los Ejercicios, publicados en 1956 con el título God's little

Son 10 poemas, en los que el autor suele unir a los animales una consideración espiritual ("meditación a las mariposas sobre la muerte", "las mariposa nos advierte que pequeñez es grandeza", "sermón a los peces", "ejemplo del caracol en la santa pobreza", "consideración de las hormigas para alcanzar amor"). Como ya veremos el tratamiento de los animales en el análisis temático, vamos a fijarnos aquí sólo en un par de elementos. "Anotaciones" es el primer poema, a modo de declaración de intenciones:

"Y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado...

También las bestezuelas de Dios - Oh Francisco, oh Ignacio!, pueden ayudarnos a vencer y ordenar vida y poesía.

Están unidas, ya en el Paraíso, a la historia humana y a la historia divina, desde la astuta víbora hasta el caballo apocalíptico.

Y es el Cordero -de Dios- el que quita los pecados del mundo..."

Aquí se recoge, de modo programático, todo aquello que decíamos de la visión franciscana: el orden en la creación, y la importancia de los animales en dicho orden, todos y cada uno de ellos (recuerda Peñalosa a Jesucristo como Cordero, animal de amplia raigambre bíblica, que con la figura de Cristo cobra su suprema simbolización). Precisamente en el siguiente poema "Preludios al arca de Noé", en pareados asonantados, hará un pequeño elenco de ellos: luciérnagas, libélulas, gato, pájara pinta, víbora, coyote del gallinero, palomitas, venadito, y el toro toronjil.

Interesa resaltar algunos aspectos: en primer lugar, la cabida de todo tipo de animales y la utilización de algunos diminutivos; en segundo lugar, la aparición del `toro toronjil' animal que tendrá especial significado en libros posteriores; en tercer lugar, la aparición de los ángeles, último eslabón de la creación, y que siempre estarán revoloteando por la obra de Peñalosa; por último, y como cuarta consideración, decir que también se incluye un poema "Esquela del árbol. Composición del lugar" dedicado al mundo vegetal. Así pues, ya en esta primera obra poética

---

creatures

nos encontramos todos los elementos de la Creación, excluido el hombre. Dejaremos para más adelante el análisis de cómo son tratados estos elementos.

Hay que señalar también que, salvo "anotaciones", y el mencionado poema del árbol -escritos en versículos-, el resto de las composiciones son pareados asonantados (algunas veces tercetos), de métrica desigual, lo que denota intención de sencillez.

"Sonetos desde la esperanza" es el segundo librito. Son once sonetos. De ellos nos dice Peñalosa en su "Noticia autobiográfica" que "a medio camino de la vida, surgieron los "Sonetos desde la esperanza", con el tema vital de la muerte"[39]. Son sonetos de regusto quevediano, de consideraciones sobre la muerte resueltas en los tercetos, y que pretenden lo siguiente: "que por ahorrarme tiempo y a ti llanto/ voy a decirte adiós desde la vida/ por si acaso no puedo, por si acaso" ("voy a decir adiós")

El tono de los sonetos no responde demasiado bien al título "desde la esperanza", y puede estar muy bien representado por el siguiente par de versos, en que, a lo positivo, siempre se le une el adversativo revés de la fugacidad de la existencia: "De vida voy, más que de muerte, lleno/ aunque a la muerte todo me apresura". Pese a ello, hay dos sonetos de mayor esperanza, los dos últimos ("primavera sin fin" y "Dios escondido"). También hay un soneto dedicado a su propio entierro.

"Canciones para entretener la nochebuena" es el tercer poemario de Un minuto de silencio. De su génesis nos cuenta Peñalosa en la Nota Autobiográfica: "Desde Monterrey, el escritor Aureliano Tapia Méndez me pidió algunos poemas de tema navideño para no sé qué programa de televisión; diez días después la noble munificencia regiomontana me los devolvía en libro publicado en aquella ciudad, en ediciones "al voleo" de 1961"[40]. Son diez poemas que recrean lo acontecido en la Navidad, con perspectivas y metros muy variados. Conviene aquí

[39] También nos dice que los publicó Alfonso Junco "bajo el signo de Abside" en México 1962, y que todos ellos los transladó Salvador Novo para sus Mil y un sonetos mexicanos (Editorial Porrúa, 1963). Op. cit. pág. 8

[40] Op. cit. pág. 8

señalar que es en este librito en el que encontramos por vez primera una gran ternura junto al sencillismo, como se puede ejemplificar en el primer poema "nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén": "Cuando el pesebre se llenó de Dios/ y se nos humedecían los ojos/ de resina, de vahos, de campo, como de ternura/ y se iban doblando las patas de cansancio, de adoración, de sueño".

De todas formas se echa en falta, pese a una progresión temática, el descuido en algunos de los poemas. No obstante, por la manera en que tiene de tratar los temas navideños, supone este libro una renovación en el tratamiento de dicho tema.

Con "La Cuarta Hoja del Trébol", se cierra Un minuto de silencio. Son algunos poemas no coleccionados, sin unidad, incluidos según Peñalosa "para probar la buena suerte". En total son seis, algunos de ellos interesantes, como por ejemplo "carta a abuelita" que lleva de subtítulo "de sus macetas al cielo", y que rebosa ternura. "El evangelio de Zaqueo" y "A nuestra señora del s. XX", añaden a la temática religiosa humor, más referencias muy modernas que revitalizan y actualizan los temas que tratan, como le ocurre a otro poema titulado "la matanza de los inocentes".

B. Museo de cera. Comparte este poemario con el anterior, su desigualdad temática, en tanto que las tres partes que lo forman abarcan asuntos, e incluso estilísticas, diversas. Dichas partes son: "Tertulia" 19 poemas; "Garabatos" 13 poemas y "Casi vida, casi muerte", 9 poemas. El título que las une muestra la intención del autor de modelar figuras o acontecimientos poéticos. Pero este libro supondrá un paso adelante en la producción poética de Peñalosa, una consolidación de algunos tratamientos y la aparición de nuevos temas y esa peculiar forma de enfocar de que hablaba D'Ors, de un claro deje didáctico, que se sirve de las técnicas de vanguardia y las de siempre, entre las que destaca un humor muy peculiar, muy peñalosiano, cargado de ironía humorística, que a veces se le vuelve crítica, otras ternura, y las menos acidez.

"Tertulia" cumple con dicho objetivo. Son una serie de retratos a personas ("el rey de la creación", "El bastardo", "el tartamudo", "el mesero", "la que no abortó", "los intoxicados", etc.), a cosas ("cementerio de automóviles", "ah, la publicidad", "computadora digital", "hermana tv", etc.), o a acontecimientos ("exposición canina", "un húngaro mutiló la piedad de Miguel Á gel",

"reportaje sobre la acrópolis"), que muestran una peculiar focalización de la realidad a diseccionar: desde el gusto por lo marginal, hasta la desacralización de lo artificial, con una intención claramente moral, que sólo se explícita en algunos poemas, como "parábola del semáforo". Y para lograr su objetivo se valdrá de los recursos más de vanguardia: uso del verso libre, utilización de imágenes surrealistas y de símbolos -que muchas veces se yuxtaponen-, supresión de comas, juegos verbales, uso abundante de un humor fino e irónico, encabezamiento premeditado de minúsculas en los versos, etc. A modo de muestra reproduciré tres fragmentos de tres poemas, ya que estudiaremos más adelante técnica y temática. El primer fragmento es de "los intoxicados". En él se puede ver la intención moralizadora al presentarnos un desfile de gente intoxicada "de sí mismos": "si los pongo como fe de erratas/ no quedaría lugar para el libro/ si en la sala de emergencia/ pronto, desalójese todo el hospital/ el colmo/ el colmo de los colmos/ el marido infiel engañado por su amante/ el sacerdote casado que luego se divorció/ (...) más, más oxígeno por favor, para tanto intoxicado".

El segundo, de "computadora digital", nos muestra la aversión de Peñalosa por lo no-natural, crítica también al consumismo. Termina reclamando lo humano: "sobrado estoy de todo cuanto sumo/ los ojos no, son apenas dos ojos/ y tanta luz enfrente/ más, más corazón, siquiera otro/ me hace falta un repuesto".

Por último, un fragmento de "hermana televisión", con una crítica descarnada de fondo pero con forma de humor fino. Véase la personificación que hace, el franciscanismo falso que le aplica a esta hermana más que díscola, y alguna que otra metáfora sorprendente: "y ahí nos tienes a todos/ con los ojos cuadrados/ conectados a tu gran pupila fría/ (...)desde que entraste nadie habla en esta casa/ montón de sordomudos/ hoja gillette rasura y acaricia/ cállate ya alcahueta, lideresa falsaria/ ay, hermana televisión/ resplandeces y cantas/ pego el caracol al oído y todo el mar palpita/ una estrella me estalla entre los dedos/ soy yo y los otros, estamos juntos todos/ cosmonautas en tierra/ en el bolsillo guardo el universo"

"Garabatos", sigue la línea de "tertulia", y se centra sobre todo en la descripción de personajes en "retratos" hechos a base de pinceladas, donde lo irónico actúa a modo de disolvente para lograr siempre o garabatos o caricaturas. La forma será también de verso libre, pero de una

tirada corta. Desfilan entre otros "retrato de un guerrillero", "retrato de un hombre de la calle" "retrato de un politólogo" "retrato de un burócrata" (de tema político), "retrato de un novelista[41]" y "retrato de un torero" (en el que el enfoque peñalosiano, hace que veamos al torero "el rey de espadas", como "un amortajado de lujo").

Es interesante hacer hincapié en el "collage de un general que tomó el poder", en el que emplea acotaciones. Es un ejemplo muy expresivo de la deformación peñalosiana: "mi general es obeso/ (dibuje usted una circunferencia)/ mi general es obtuso (añada usted un paralelepípedo)/ mi general ama el orden/ (esboce usted un cementerio)". También es interesante el "retrato de un teólogo" ("salió con una red de silogismos/ a capturar a Dios que sesteaba en las rosas,/ para el trofeo bastaba/ un alfiler y una vitrina,/ tenía las mariposas dos pares de alas") donde se ríe de la complicación en lo religioso. Por último, "antifábula", es el ejemplo extremo de parquedad en la forma e ironía como lección moral: "asnillo/ tan torpe,/ escribe por castigo/ cien veces. soy un hombre". Esta parte se cierra con un par de composiciones, "de la antología de canciones populares griegas", que no se sabe bien a qué viene su inclusión.

"Casi vida, casi muerte", es la última parte de Museo de cera. Sorprende mucho la inclusión de estos sonetos en el libro, ya que lo desquician un poco: la forma torna a ser clásica, al igual que el tema, y en su mayoría referido a la muerte, con olor quevediano, como aquellos de Un minuto de silencio. A nuestro modo de ver, no se justifica el título, e incluso encontramos algún soneto, como "la catedral", que parece un mero ejercicio literario. Sólo son interesantes dos sonetos: el de "torero Dios", que recoge un tema ya señalado en U., desarrollándolo[42]. El otro soneto interesante es "el mar y la ola", en que el poeta vuelve a decirnos el lugar que ocupa el tema de la muerte en su vida (tema recurrente, hasta ahora, como vamos viendo): "Me sé de ayer, de hoy y de este mundo/ me gozo en sangre, en cuerpo, en luz y en hueso,/ pero un dolor de eternidad me asalta;/ duele la espuma, duele el mar profundo/ por eterno y efímero, por eso/ la vida sobra si la muerte falta".

[41] Rebosa ternura: "cuando los médicos le hicieron la autopsia/ hallaron en la aorta/ una escena de amor, en el cerebro/ la iniciación de un paisaje/ y temblando en la yema de los dedos/ una muchacha a punto de casarse,/ ay, la enterraron virgen con su padre"

[42] Una imagen que le gusta al autor: verse él como toro y Dios como torero. Posteriormente analizaremos este poema.

Pese a esto, creemos que esta última parte debía haber sido suprimida del conjunto del libro por el Poeta. Esto nos revela que los dos libros analizados hasta ahora, pese a contener aciertos y el segundo una cierta evolución en el poeta mexicano en la que introduce y madura el nuevo elemento de ironía, muestran falta de un hacerse y pulirse poéticos, en definitiva, un aire de descuido.

Llegamos ahora al análisis de las tres últimas obras de Peñalosa, que será un poco más exhaustivo, ya que su importancia es mucho mayor. Son libros más estructurados, en la que la voz del poeta está totalmente cuajada.

C. Sin decir Adiós, obra de 1986, con sólo 200 ejemplares, es un poemario de 34 composiciones en el que podemos encontrar todas las facetas ya conocidas de Peñalosa: humor, ironía, religiosidad, la muerte, la Creación; enfocadas por una mirada amorosa que se derrama por doquier en ternura, y que se ve envuelta en una forma de depurada sencillez, vertida la mayoría de los casos en versos libres, sin desdeñar por ello algún que otro soneto o referencias literarias elementales.

Ejemplo claro de todo ello, es el poema "orden del día", en que esa mirada tierna que es Peñalosa, recorre lo que hace cotidianamente, y que nos acerca a lo que el poeta quiere expresar con el título del poemario, en que se recogen ecos de un no querer partir porque se ama tanto:

"dime
si hay una taza de café más sabrosa
que estos pequeños verbos irregulares:
levantarse y que la luz se te eche encima
como un baño de jugo de naranja,
sentarse al desayuno partiendo en rebanadas el otoño
dar al teléfono eficaz respiración boca a boca
picotear la máquina de escribir por si cruza un ala
llevar a mano el encendedor, la fogata amistosa
enviar un telegrama de felicitación a la lluvia
poner girasoles a los ojos para seguir más cielo

cerrarlos por ver su azul cristalizarse dentro
ir por la calle con unos pies sismógrafos
registrando la ternura de la tierra
pasar de largo bancos, estatuas, cuarteles
pararse donde estalle un silencio o un quejido
dar cuerda al corazón para que marche aprisa
decir adiós, el último
como decir los buenos días"

Analizaremos este poema por su importancia y porque es un ejemplo patente del hacer poético de Peñalosa. La mirada tierna, producto del amor, en el poeta mexicano se dirige hacia lo sencillo, lo cotidiano (levantarse, sentarse al desayuno, llamar por teléfono, escribir a máquina, llevar un encendedor encima, mirar y pasear, saludarse), y obsérvese, hacia lo desvalido, la soledad o el sufrimiento (silencio o quejido como bombas que llaman la atención del poeta) desdeñando lo económico o burocrático (banco), lo muerto (estatua), lo violento y cuadriculado (cuartel) -en definitiva lo artificial-, y ocupándose en amar todo en un presente continuo: que el decir adiós sea igual que el decir los buenos días. Y esta visión se transmite a lo poético:

-con un primer verso en que quiere implicar al lector en todo el poema. Obsérvese que es en minúscula.

-con un juego metafórico sencillo, colorista y sorprendente, en el que aparecen siempre el término real y el imaginario para que el lector no se pierda, y en el que el término imaginario suele ser del campo semántico de la naturaleza (luz=jugo de naranjas; pan=otoño; encendedor=fogata amistosa; ojos=girasoles. Teniendo en cuenta que estas metáforas se desarrollan, e incluso se complican como en la frase `poner girasoles a los ojos para seguir más cielo' en que los ojos no es que sean propiamente girasoles, sino que al incluirlos asumen sus propiedades, girando, absorbiendo el sol y el cielo, por eso son más cielo, y así, cuando se cierran ese azul celeste se vuelve cristal, adueñándose el sujeto de lo que era antes etéreo). Como dice el poeta, los pequeños verbos irregulares como levantarse, sentarse a desayunar, etc, se han transformado en una taza de café sabrosa.

-personificaciones: la lluvia, a la que se envía un telegrama de felicitación; el teléfono, como una persona necesitada de boca a boca; la tierra, que es como una madre. De nuevo elementos de la naturaleza. Fijémonos sobre todo en la comunión con la naturaleza en el amor en

los magistrales versos: "ir por la calle con unos pies sismógrafos registrando la ternura de la tierra".

-sintaxis sencilla, versos libres, y estructura que suele encabezar los versos con el infinitivo de las acciones que se realizan a lo largo de la jornada.

Como se puede ver, un gran poema, en el que la óptica de Peñalosa, esa mirada franciscana que hemos definido -y que se centra en lo cotidiano- transforma, y de qué manera, la realidad, la realidad externa y la realidad poética, sirviéndose de una gama amplia, depuradamente sencilla, de recursos estilísticos. Por eso hemos querido, adelantándonos en el tiempo, dar una muestra del hacer temático-estilístico del poeta mexicano en este poema.

Esta mirada tierna recorre a lo largo del poemario numerosos poemas, desde aquellos que recrean hechos ("día de campo" refleja la muerte de unos ancianos en un accidente de autobús:`y una falla mecánica les hizo maternalmente el gusto/ los dejó dormidos, dormiditos/ los 40 niños en almohada de espuma') o personas, a modo de los retratos ("elogio de la locura", de una madre ante su hijo loco: `y la madre del loco acariciándolo:/ no lo llamen loco/ sólo se ha jubilado de hombre"), hasta aquellos en que se explica lo feo (en `teoría de lo feo' que analizaremos posteriormente por su interés), pasando por lo pequeño de la creación, ejemplificado magistralmente en "receta para hacer una naranja": "No toques aún esa naranja/ ponte primero de rodillas y adora como los ángeles,/ fue hecha para ti en exclusiva/ para nadie más,/ como un pequeño inmenso amor/ que se cae de maduro/ que se entrega redondo".

Incluso el tema de la muerte, siempre presente en la obra de Peñalosa, parece aquí contagiado de ternura, como aparece en el poema de ecos manriqueños "somos el río", en el que el río que somos nosotros (interesante el poema para ver la construcción metafórica, sencilla y sorprendente; y los huecos en banco interversales), endulza el mar de la muerte: "(...) soy esta circulación de sangre o solos/ taponada por los fríos huevecillos/ que la muerte incuba pero/ el silencio que sigue a la última palabra,/ como el silencio que sigue a la última palabra,/ como es el último acorde del órgano,/ todavía es música todavía/ y el río al encontrarse con el mar/ definitivo/ lo sigue endulzando largo trecho". A este respecto son significativos también un par de poemas que serán analizados más tarde, cuando nos ocupemos del tema de la muerte: "las albercas" y "de rodillas".

La mirada tierna de Peñalosa, hilo conductor del poemario, rechaza, como ya vimos, lo artificial, lo que va contra lo natural, como en "requiem por la primavera" (en este poema se compadece de la primavera, ya que ésta `acabó/ en un gran almacén de ofertas de primavera'); o lo complicado, como se ve en "operaciones fundamentales" (`la física nuclear no sabrá nunca/ qué universos de amor o de dolor/ ruedan en una simple lágrima'); o lo que podríamos denominar lo tecnológico, como la televisión, como se puede ver en "pésame a Bécquer": `si a tu balcón volvieras/ como las golondrinas esta noche/ verías a los hombres de espaldas a la luna/ -lámpara, paloma, copa de nieve-/ todos mirando una lunática televisión". Y al contrario, se centra no sólo en lo pequeño ("pintura infantil" puede ser ejemplo también del quehacer poético de Peñalosa al tratar lo pequeño: `Elefante/ silencio, luces, acción,/ cámara lenta y tercera/ dimensión'), sino también en el dolor, en lo miserable en las malas noticias como en "En la tumba de un niño que vivió un día": "fue condensada historia/ del capítulo primero se saltó al último/ por ahorrarse el pavor del intermedio/ el angelito voló/ no sabemos cómo/ no tuvo tiempo de despegar las alas"

Aparte de la ternura como eje poemático, encontramos también otros elementos consustanciales a la visión de Peñalosa. Uno de ellos se refiere a la peculiar manera de tratar el tema propiamente religioso, de forma concisa, sencilla y caracterizada, no sólo por el franciscanismo (manifestado poéticamente en metáforas sencillas, efectistas y referidas a lo natural, o en los diminutivos o los temas), sino también por los juegos conceptuales, cargados muchas veces de humor. Esto se ve en "El Quinto Evangelio", que es una traslación en verso de los muchos libros en prosa que sobre el humor y la religión tiene el poeta[43]. El poema son 15 pequeñas, pequeñísimas palabras. Veamos algunos, como botón de muestra, ya que volveremos posteriormente sobre ellos:

12. -Dinos con quién estás,
con los oprimidos o con los opresores?
-Prefiero la "y" que la "o",
tengo lástima de unos "y" de otros.

[43] Especialmente México lindo y devoto

14. Bienaventurados los pájaros
que agradecen a los espantapájaros
la información de que hay trigo cerca

Junto con este poema encontramos la primera muestra de poesía religiosa devocional de Peñalosa, escrita - casualidad?- en metro tradicional. Es el único soneto del libro. Pese a ello "a un Cristo hecho caña de maíz", guarda cierta unidad conceptual con el resto del poemario, ya que el poeta se fija en un Cristo liviano, de paja, clavado "con cañas y con flores y con besos/ y así no pesa el Cristo mexicano"

El otro de los aspectos que queremos tratar es señalar que en el libro también encontramos una serie de poemas que escapan un poco a los temas "tradicionales" de Peñalosa, pero que tienen que ver con ese deseo de sencillismo o de naturalidad. Son poemas como "Canción de brujo", o "canto de cuna para el primer niño nacido en el año 2,0001" (que no deja a veces de destilar sutil ironía) o "confesiones de una jícara azteca" (ambas de tema musical orientado hacia la sencillez, y con hallazgos formales) o "las ciudades tatuadas", paradigma de una ciudad sin coches ni metro: `sueño una tierra como canta el pájaro/ parado en el violín de la mañana´ (composición de imágenes cercanas al surrealismo: `un mundo sin ciudades tatuadas/ sus drenajes arrastrando/ ojos viscosos, orejas torcidas de niños´). También señalar que el último poema que cierra el libro sí que se escapa un poco de la unidad conceptual y estilística del poemario. Es un elogio a la ciudad natal de Peñalosa, San Luis de Potosí. El poema se titula "crónica en rojo de 1592".

Para finalizar hay que volver a recalcar la importancia de este poemario en la obra de Peñalosa, ya que supone una consolidación clara de temática y recursos. Un libro que guarda una unidad temática y estilística que supone la ruptura de los desequilibrios que se encontraban en la anterior obra del poeta mexicano.

D. El penúltimo poemario de Peñalosa, Aguaseñora, debe su nombre a la denominación de un rancho al sur de Mexiquitic. Precisamente, vamos a partir del poema del mismo título, el vigésimo tercero de los 35 poemas que componen el libro, para ver un poco el tono que

desprende el poemario. Obsérvese la descomposición del agua según sus características y las metáforas que utiliza -del mismo calado que las ya analizadas-, que contrastan con dichas características, para transformar esa realidad, según su óptica:

"El agua incolora:
qué olímpico desfile de banderas,
nadie bebe jamás un vaso de agua
sino una luz licuada de zafiros.

El agua insípida:
ofrece el manantial a la clientela
un cóctel de frutas, sol en gajos
y un chorro de miel de colmena al gusto.

El agua inodora:
el aire se perfuma la solapa
con lavanda de lento olor a cántaros,
las ardientes lociones,
las colonias de oro, incienso y mirra.

El agua silenciosa:
en el pozo, y su tortuga, canción de cuna,
música blues caminando en el río,
el teclado de la lluvia, la batería del trueno,
la loca batuta del relámpago.

Quién dijo que es escurridiza?
Traigo los bolsillos llenos de agua
y el corazón helado,
helado y perforado de goteras"

Como se puede observar, el juego metafórico que dota al agua de características positivas,

termina dando en los últimos cuatro versos un tono negativo que produce un fuerte contraste, y más teniendo en cuenta la visión de Peñalosa, que si bien ha tenido presente a lo largo de su camino poético a la muerte, ésta ha sido vista, en general, con rasgos positivos. Y hablo de la muerte, porque aquí el agua y las goteras son un símbolo quizá de la muerte, quizá del dolor asolapado, cosido a la vida. Y eso es casi meridiano porque este tema de la muerte es el hilo que pespunta este poemario, y es lo que le da su unidad, ya que en él se encuentran a modo de tapiz, todos los temas de la obra del poeta mexicano. Pasaremos dentro de poco a verlo, pero antes quería detenerme en otro poema simbólico y llamativo del poeta. Nos referimos a un poema titulado "un toro bravo y célibe", que es el segundo poema, y que se reproduce manuscrito -no completo- en la contraportada del cuidado volumen (dato que habla por sí mismo). Leámoslo: "Hablé ayer con un toro/ bravo y célibe,/ piel blanca/ como enjabonado con almendras/ o salido de un chapuzón de espuma./ Mugía/ solitario en el campo/ y el mugido que hacía trizas el aire/ y derrumbaba el maquillaje de las nubes/ era el mismo invariable mugido/ como el dolor del hombre/ que sólo puede decir ay!/ Se vive uno muriendo y no se muere".

Como se puede ver, el toro célibe es el mismo poeta, que estremece el horizonte, y que lo descascarilla (en metáfora típica peñalosiana), con un grito de dolor por la consideración del mismo dolor del hombre y su condición de mortal. Qué mejor que encarnarse en toro para la visión fransciscana del poeta mexicano? Y este es el máximo grito de rebelión de Peñalosa, que lo une a todo hombre que se haya preguntado por el misterio de la muerte. Y esto le da grandeza, y muestra que la fe y religiosidad, que él mismo profesa y manifiesta, (causa y consecuencia de su humor e ironía), no le exime del `trago', y de la consecuente queja (una queja que nunca cobrará ni tintes trágicos, ni de aspaviento, ni de rebelión virulenta como experimentan otros poetas que imprecan a Dios en blasfemias más o menos virulentas).

Pero este tema de la muerte, aparte de la faceta dolorida expresada simbólicamente en el agua y el mugido del toro[44], tiene otras caras, que matizan y completan esa queja como inevitable del poeta. Así, en el penúltimo poema "sé que vendrás", se dirige a la muerte, tratada como

[44] Hay otra quiparación metafórica animal con la muerte, esta vez con los camellos en otro poema titulado "los jorobados". Los hombres son jorobados "estirpe de camellos esquivos y dorados/ todos por cargar la vida estamos jorobados"

inevitable, cercana aunque no mencionada hermana muerte, puesto que al poeta no le interesa ya la muerte en sí misma, sino su disposición ante ella. Obsérvese, de nuevo la forma clásica del soneto: (sólo reproduciré los últimos tercetos): "Tengo ya el pino, tengo la madera,/ el olor de una rosa contratado/ y una mortaja de alas para el viaje./ Tengo la piedra que la fecha espera,/ la fosa abierta y el cajón cerrado,/ lo que no tengo es nada de equipaje". Y por si no queda clara esta disposición, el último poema de Aguaseñora, lo aclara, "confesiones, capítulo penúltimo": "Me llamaste al alba,/ mira nomás a qué horas llego,/ el reloj checador marca las 11:59 p.m.,/ dame ese minuto de esperanza./ Vuelvo del viaje sin más souvenir/ que unas migajas de pan/ y unos bolsillos rotos, /sólo Tú puedes comprarme/ el boleto de regreso".

Poema muy significativo. Verso libre y corto. La típica metáfora de la vida como viaje, actualizada por el término "souvernir", como si el peregrino fuera un turista, y profundizada teológicamente, ya que el país natal es "la casa Paterna". En sus bolsillos de turista, rotos por el dolor de la vida, lo elemental: el pan, y éste en lo más sencillo, las migajas. Dios, como lo más familiar, como Tú[45], de quien depende el billete de retorno, si es que uno ha sido digno. Todo en 9 versos. Y aquí he de hacer notar que es en este libro donde por fin el tema de la muerte se libera un poco del ropaje del soneto, en que siempre había sido tratado, herencia antiquísima, cobrando nuevos bríos. Es curioso observar estas dos formas tan distintas empleadas en un mismo tema común, cerrando el poemario.

El tema de la muerte se enfoca pues, bajo la peculiar mirada del poeta mexicano. Una mirada que logra sorprendernos con hallazgos nuevos, como en el poema "las cosas lloran"[46]. A qué se debe este llanto de las personificadas cosas?, "Oigo cómo lloran todas las cosas/ sin analgésico que calme su entraña cancerosa./ Sé que va a llorar mi pequeño bolígrafo/ el día que yo muera, y los anteojos y el suéter,/ los hombres se van, las cosas quedan".

El tema de la muerte se aplica también:

[45] La primera vez que se dirige Peñalosa a Dios de esta forma

[46] Poema que nos recuerda al último poema de Getsemany Ky de Cardenal

- a lo natural, como "diálogo de abril" sobre la caducidad de la primavera, tópico y con poca fuerza, o "la mujer-árbol", metáfora de la vida y la muerte que termina con unos versos muy significativos: "Cuando el fruto cayó por su peso del árbol, no era ni sol ni luna, era eclipse total,/ tanta espera para dar a luz la sombra/ sin saber que también la muerte nace". O el poema "por un arroyo muerto", denuncia de la contaminación y muerte de lo natural: "vengo a velarte, amortajarte y enterrarte,/ a saber si tus últimas gotas de agua/ fueron tus últimas lágrimas" (Como vemos, siempre se dirige a la naturaleza como a un ser vivo y cercano: un tú)

- a lo artificial, como en "recuerda que eres polvo", en que le admonita a la computadora: "recuerda que eres polvo/ y en olvido te has de convertir"

- a lo personal, como ya vimos en algunos de sus poemas, y como manifiesta el poema, henchido de ternura hacia su madre muerta titulado "nacido de mujer", en el que por primera y única vez menciona el término de resurrección: (de nuevo ante un soneto) "sepulturero soy de los que amaste,/ quién fuera tu cajón donde te alejas/ para estar junto a ti, para estar junto/ Tú que me diste a luz, me la quitaste/ y, feliz, resucitas y me dejas/ una vez vivo, dos veces difunto"

- a lo anecdótico, referido a acontecimientos reales como "recado a una niña iraquí", o a construcciones en que la imaginación del poeta se pone en juego, con fines moralizantes: "testamento de un doctor de física", o "testamento del poeta desconocido"

- a lo propiamente religioso, reflejado principalmente en un poema "el alma se despide del cuerpo que abandona". En él encontramos de nuevo la mirada tierna, hilo conductor del anterior poemario (los tú. La despedida). De nuevo podía ser estudiado este poema como ejemplo de las metáforas sencillas pero sorprendentes del poeta mexicano y sus personificaciones (una de las metáforas es de la resurrección): "Hay un adiós caliente de besos como soles,/ un adiós heroico y rojo de clarines, /sólo mi adiós te deja frío, / te me deshaces como un terrón de arena,/ palideces, te estiras, te quedas paralítico,/ los ojos rotos como una vidriera a puñetazos,/el corazón tartamudea/ y un túnel de silencio los labios amarillos,/ deshabitada jaula, polvo mío,/ nos veremos en primavera al madrugar las rosas,/ te quiere, tu alma".

Y por qué esa insistencia en el tema de la muerte? La respuesta nos la da Peñalosa en

"vivir la muerte", composición que repite como estribillo el verso "me ensayo a la muerte". Reproduzco la última parte del poema, para que veamos también la irresistible "manía metafórica" de Peñalosa: "Miro la quebradiza radiografía del esqueleto,/ ramas sin el eco siguiera del gorjeo,/ me ensayo a la muerte./ Náufrago en la anestesia, ciego y sordomudo,/ clavado como una mariposa al frío quirófano,/ me ensayo a la muerte./ y en vez de mejorar en cada ensayo,/ la muerte es un remedo como la flor de plástico,/ no se aprende a morir hasta vivir la muerte".

Así pues, la muerte es falsa, como una flor de plástico, lo que en el universo de Peñalosa es falso al cuadrado; pero la muerte hay que saberla vivir, saberla entender para aprender a morir. Una muerte que es real, pero que tiene todas las características de una visión cristiana, y franciscana; la muerte es una hermana.

Otros temas, que no tienen nada que ver con la muerte, pero propios de la temática de Peñalosa, se manifiestan en este poemario, como:

-los animales, en "el zoológico total". Es un poema en que su mirada franciscana sólo reniega de lo artificial-imaginario en ese campo: "Es más verdad la mosca que el pegaso y la sirena/ ningún animal sobra en el catálogo/ importa el monótono cascabel de una víbora/ como el canto polifónico de una galaxia". Muestra de ello es también la ironía con que trata el tema de los extraterrestres en un poema titulado "vida en otros mundos", donde lo denominado por la NASA como extraterrestre es una pajarita de un niño.

También nos encontramos con un poema que puede ser considerado prototípico de la visión franciscana reflejada en los animales. Se titula "la primera hormiga", y narra la creación de ese animal. Obsérvese el lenguaje empleado: "Puso Dios la miniatura/ en la infinita palma de su mano:/ hormiga, hija mía, hormiguita".

-El sencillismo, radicado como génesis en una mirada tierna y franciscana (el mundo de la Creación). "Museo de la infinita levedad del ser", es a este respecto todo una proclama. El poema comienza: "Yo cargo apenas la levedad del ser/ como el sueño cae sobre los párpados,/ y con esas cosillas/ no mayores que el gramo y el centímetro,/ abrí mi museo de imponderables./ Vean ustedes en las vitrinas, una gota y un minuto,/ el ojo de una hormiga, la arenilla pulida por

la espuma,/ el perfume que una violeta me dejó en herencia,/ un granizo, un cristal de rocío, no sé bien,/ ese pétalo rizado de clavel, qué primavera de bolsillo " ...., dándonos en vitrinas llenas de iluminación -para obligarnos a detener nuestra atención en ellas-, todas esas cosas sencillas y pequeñas que pueblan el mundo. El poema termina con una consideración que nos da la clave de por qué se dilata su pupila para poder apreciar lo pequeño: "El museo de la vida está oscuro a los ojos,/ sólo con el corazón puede mirarse".

Ojos en el corazón es lo que dice el poeta que hay que tener.

-Como ya vimos en Sin decir Adiós, vuelve a tratar el tema de lo deforme o de lo feo (que como sabemos, para el poeta traspasado de esa mirada franciscana, no es tal) en un poema "la cojita era una lancha": "qué gozo ser una muchacha cojita/ y convertir la tierra toda en agua/ tierra ondulada y en vaivén perpetuo". Lo feo es transformado metafóricamente también.

-Lo religioso. Por una parte, vuelve a aplicar su visión, esta vez cargada de ironía, hacia hechos o pasajes reales, como es el poema "Ay de ustedes", referido explícitamente a Mateo, XIX, 24. Es muy significativo del tratamiento del poeta mexicano a hechos reales del evangelio: "Ay de ustedes los ricos,/ es más fácil que un camello/ entre por el ojo de una aguja/ que ustedes en el reino de los cielos./ Los ricos enseguida contrataron/ arquitectos y biólogos/ para hacer unos camellos enanos/ y unos ojos de aguja como catedrales"

Por otro lado, vuelve a tratar en un par de composiciones un tema predilecto dentro del asunto religioso: los ángeles. Uno de ellos, "concierto de órgano", se refiere a un ángel que no puede tocar; el otro "coro de ángeles", pieza exquisita, en que Peñalosa derrocha humor e imaginación, cuenta cuando Dios sorprende a los ángeles de la guarda de cantantes famosos tocando las canciones de sus protegidos ante el resto de los ángeles: "Alguien abrió la puerta como un viento de azucenas/ y un chorro de diamantes deslumbró la sala,/ estaba ahí el Señor,/ las baterías en retirada, el rock enmudeció/ y unos ángeles nerviosos improvisaban/ `gloria in excelsis Deo/ et in terra pax hominibus/ bonae voluntatis".

-Lo etnológico, en "enterramiento de un atzteca", unido a la muerte, y lo moderno, en "Videoclip", un poema en que el poeta vuelve a utilizar una técnica muy moderna, enumerando

estampas llenas de un contenido metafórico muy actual, hecho a base de personifinicaciones, al igual que la disposición versal. Es una composición dedicada a "singing in the rain (canta Gene Kelly): "los charcos hojeaban su álbum de estrellas,/ nadie podía saludar/ en vez de darse la mano se daban paraguas/ la calle se puso el impermeable gris plata,/ los faroles goteaban sus miradas soñolientas./ Dios dormía en una cajita de celofán."

Como se ve, todos estos temas no son nuevos, ni tampoco su manera de ser tratados, en la producción del poeta mexicano, y escapan en algún caso a lo que podría ser el hilo conductor -la consideración sobre la muerte- que parece enhebrar la mayor parte de los poemas de Aguaseñora. Aunque también es cierto que es a veces un gran divertimento ver los distintos animales, acontecimientos o hechos que pasan bajo la mirada peñalosiana, y contemplar cómo, después de su nuevo baño verbal, se nos presentan distintos, novedosos, atractivos. Este hecho es el que puede llevarnos a decir que este poemario mantiene su unidad gracias a la cosmovisión que une los poemas (pese a que esa visión irradie diversos destellos). En Sin decir adiós, primaba el aspecto tierno de la mirada, en Aguaseñora, la consideración de la muerte. Y en ambos los demás temas propios de la mirada del poeta mexicano.

E. Copa del mundo, "con título deportivo y subtítulo medieval "Cantigas de Santa María" son 25 poemas dedicados a la Mujer vestida de Sol, María, con anacronismos de propósito, poemas líriconarrativos a la luz del evangelio y algunas fantasías por añadidura"[47]. Es el último poemario publicado, hasta la fecha, del poeta mexicano. También él mismo me comentaba, sobre Copa del mundo que pensaba que "es una poesía religiosa un poco `diferente' y nada fácil, pues hay una historia previa que hay que convertir en lirismo; hay un tema dado y esto dificulta el andar del aprendiz de poeta, que es uno"[48]. En sus palabras encontramos pistas para el análisis de este poemario que ciertamente suponen, después de "canciones para entretener la nochebuena"

[47] Así autodefinía su poemario el propio autor en carta de 2 de enero de 1995

[48] Carta del 14 de febrero de 1995. En una carta posterior, 23 de junio de 1996 insiste: "En "Copa del mundo" puse de propósito numerosos anacronismos, como la Virgen huyendo a Egipto que olvida sus klinex o los ángeles que al llegar la Virgen al cielo piden una foto con ella. Tal vez esto convendría destacarlo; pues es un atrevimiento más en una poesía religiosa, que no quiere ser tradicional, ni devocional"

(Un minuto de silencio), el segundo esfuerzo de nuestro poeta por poetizar acontecimientos histórico-religiosos[49].

En este caso se trata de la vida de María, desde su nacimiento "Himno de Ana al nacer su hija", hasta su Asunción ("cambio de domicilio"), con lo que comparte una zona común con "canciones para entretener la nochebuena". El tema mariano cae bajo la mirada y la mano poética peñalosiana, se transforma, y se nos ofrece a nuestros ojos. El hecho ya es significativo, puesto que supone, como veremos, una renovación de un tema clásico dentro de la poesía religiosa, tanto a nivel formal como temático.

Salvo 4 poemas, (tres de ellos dedicados al nacimiento del niño, y el restante que es una "Antífona a Nuestra Señora en las presentes necesidades"[50]) que siguen moldes estróficos (pareados con rima consonante los tres del nacimiento y cuadernavía -en estrofas de 4 versos- la antífona), el resto de los poemas están en verso libre, con una disposición que alterna versos largos con cortos, y que busca una eficacia significativa. Es curioso observar que los moldes `clásicos' se emplean quizá en la parte más tradicional de la historia de María: la del nacimiento y la de la petición (excluyendo la de la pasión).

[49] A este respecto es interesante reseñar aquí unas palabras de Peñalosa que comentan "Crónica en Rojo" y que nos hablan de su relación con Cardenal y su influjo en este poema, "Pero lo especial de este poema es que la historia me sirve, por única vez en lo que he escrito, de material poetizable. No es ninguna novedad desde Homero; pero entre nosotros, Neruda en su "Canto General" que recorre la historia de toda América. Yo tuve por influjo o inspiración a Ernesto Cardenal, el nicaragüense, con su movimiento poético "el exteriorismo". El poeta a veces se encierra tanto en sí mismo, en su burguesía lírica, que canta sus andanzas amatorias o su dolor de muelas; es un interiorista egoísta. El exteriorista va al otro, a los otros, a su pasado, a la historia, etc. Cardenal tiene un largo poema para narrar o describir un viaje en avión de Managua a Nueva York. Conozco personalmente a Cardenal desde hace tiempo. Y en este exteriorismo se marca, se enmarca la Crónica en rojo"

[50] De esta Antífona nos comenta Peñalosa (carta 23 de junio de 1996) "está escrita en cuaderna vía, como "Los milagros de Nuestra Señora" y demás libros de Berceo; por eso sus rimas son populares, sencillas, humildes. Y además, se refiere a problemas sociales que confrontamos ahora en México: aumento de sida, seguía en el campo, e inseguridad (la policía está peor que los ladrones). Curiosamente esta Antifona la han reproducido aquí periódicos de toda ideología".

Al añadido de pasajes nuevos, o la recreación novedosa de otros, este poemario destaca por el empleo de todos los recursos estilísticos de una voz poética plenamente madura, junto con algunos toques teológicos que se insertan en el discurso lírico-narrativo, muchas de las veces mediante su peculiar construcción metafórica, y un empleo polifónico de narradores que confiere a la narración vital un carácter íntimo, tierno y muchas veces entrañable. Pero dejaremos su análisis para más adelante. Baste con decir aquí que toda la capacidad poética de Peñalosa se ha concentrado para renovar y actualizar la vida de María, y de paso, para dejar aquí y allá pistas doctrinales que sólo en una ocasión explicitará.

* * *

En los tres últimos poemarios la poesía de Peñalosa ha madurado definitivamente y se muestra propia, un estilo y un quehacer inconfundible, una estilística propia. Precisamente a aclarar este hacerse es a lo que van destinadas las restantes páginas.

3. Temas y recursos

Trataremos los dos aspectos de la moneda poética unidos. Ya a lo largo del análisis de la trayectoria poética de Peñalosa han ido saliendo los principales temas y recursos de la visión franciscana del poeta mexicano. Ahora iremos analizando aquellos más constitutivos de ella. Dichos temas, que ahora, por motivos didácticos estudiaremos por separado están unidos a los restantes formando un todo indisociable, por lo que las referencias a otros puntos ya tratados serán inevitables. El análisis que a continuación haremos va a partir de la temática religiosa, ya que ella es la génesis de todo lo demás.

3.1. Lo religioso

Dentro de este apartado vamos a estudiar lo estrictamente franciscano, las recreaciones y lo moralizante que entrevera los dos anteriores.

A) El franciscanismo. Ya dijimos que se especifica en el amor hacia la naturaleza. Naturaleza

como creación. Creación de un Padre común, Dios, que hace que todas las criaturas sean hermanas. Estas criaturas son los hombres, los animales, el mundo vegetal e incluso las cosas, sin olvidar el último eslabón, antes de llegar a la divinidad, los ángeles. Pero quizá las más hermanadas son los hombres y los animales. Para lograr este pensamiento poéticamente Peñalosa se valdrá, entre otros recursos, de las personificaciones, o de metáforas personificantes que doten de características humanas a animales, vegetales y cosas (entendemos aquí también por cosas no sólo lo inerte, sino también los astros, etc.). Pero caminemos despacio.

-El hombre. Aparece como un animal en algunas composiciones. Recordemos aquel poema de A. "los jorobados", "estirpe de camellos esquivos y dorados/ todos por cargar la vida estamos jorobados", en que a la identificación moral con el camello se le une el juego con la expresión. Pero lo más significativo en este apartado es la identificación del poeta, a lo largo de toda su producción con el toro. Ya lo fuimos señalando, pero ahora lo retomaremos. La primera vez que aparece el toro es en "preludios al Arca de Noé" de U., donde entre los animales que aparecen está el "toro toronjil". Pero es en "torero Dios"[51], en M. donde aparece la identificación del poeta con el toro. Es un soneto, a modo de parábola (por lo sencillo y por lo moral), que expresa la lucha del hombre con Dios, una lucha en el que el vencedor es el vencido: "Torero Dios y yo toro en la arena,/a ver quién vence a quién, a ver su suerte,/ a ver quién puede más El que es más fuerte/ o lo tumbo y lo cuerno en mi faena./ Me tiende su capote de azucena/ que rasgo luego con olor de muerte,/ bien lo sabe y parece que lo advierte/ que en su insistencia firma su condena./ De pronto el cuerno seco. Cae la rama/ Herido Dios, en hombros y algodones/ va por el túnel de la enfermería;/ la sangre de él era la sangre mía,/ me devolvió la herida por perdones/ y aquí estoy solo y triste con mi brama"

Es precisamente esta brama del toro, tomada ahora como parábola del dolor humano la que, vestida ahora de verso libre, se muestra en "Un toro bravo y célibe". Toro célibe, como el poeta, "que sólo puede decir ay!/ Se vive uno muriendo, y no se muere". Ha transformado el poeta la parábola. Ahora el toro es símbolo del dolor del hombre que clama por la inmortalidad.

[51] Este soneto nos recuerda otra composición del mismo libro que se titula "retrato de un torero", en que el torero al engalanarse se ve a sí mismo como un engalanado para la muerte: "terminados los ritos de vestirse/ se miró al espejo/ príncipe de raso y oro/ la pechera rizada de las nupcias/ su majestad el rey de espadas/ de nuevo se miró al espejo/ era un amortajado de lujo"

Y ya dijimos también, que el bramido de Peñalosa es el máximo de queja del poeta mexicano.

Otro aspecto dentro del tratamiento de los humano es el que podríamos llamar la "vegetalización" de la mujer en un magistral poema del que hablamos anteriormente, que se titula "la mujer-árbol". En él la mujer, preñada, se equipara a un árbol que va a dar su fruto. En ambos casos fruto de vida, pero que también es, y es esa la conclusión del poema, fruto que nace a la muerte. Me interesa señalar ahora la admirable arquitectura del poeta que trenza las características de la maternidad con las del árbol frutal (mediante metáforas de genitivo -piel de manzana, para el niño-fruto-, o metáforas en que se ve a las ramas del árbol como cunas, etc.). Reproduciremos algunos fragmentos: "Desde que me dijeron/ que soy una mujer-árbol,/comencé a sazonar el fruto,/hubiera querido dorarlo en el sol de una mañana,/ acumular en pocas horas el jugo y los sabores,/yo no sabía la eternidad que son nueve meses/ ni la noche larga que dura una esperanza./ La primera vez que me atreví a decir "hijo",/ se me empalagaron los labios de azúcar,/ los brazos aprendieron a tomar forma de cuna,/ las manos se me fueron volviendo blandas,/ discípulas de la caricia,/ (...)ay, la eternidad que dura nueve meses"[52]

Por último, dentro del presente tema trataremos dos aspectos muy importantes en relación al hombre, dentro de la visión franciscana de Peñalosa que son, por un lado, la focalización de su mirada, y por otro su consciente infantilismo.

A.1 <u>la focalización</u>. Nos referimos con este término a la especialización de la mirada franciscana del poeta en el elemento humano hacia los que sufren, los débiles, los marginados, y también aquellos que son objeto de crítica. Esto comienza, como ya señalamos con M. y continuará con los poemarios posteriores. Si los agrupamos temáticamente, serían:

-los que sufren físicamente, debido a alguna tara. Se fija en los ciegos, los mudos y los cojos, en cuatro poemas. En "ciego de nacimiento" (S.) y en "el tartamudo" (U.), a diferencia de en los otros dos poemas, Peñalosa lo único que hace es compadecerse, por una parte, del ciego, y por otra, describir al tartamudo. En el poema, toda su imaginación se pone en juego para arrancar inusitadas sinestesias, metáforas, juegos de palabras y contraposiciones. Pero el poeta, pese a

[52] En G. Mistral encontramos otra vegetalización, aunque de otro cariz bien distinto

plantearse preguntas, no da una solución positiva: "Su madre no lo dio a luz,/ pasó de un útero oscuro a otro del tamaño del universo,/ de una noche abreviada de nueve meses/ a la condenación perpetua del eclipse/ (...) Nunca supo la inocencia que chorrea lo azul/ ni que la rosa es rosa sólo porque es luz/(...) Y tenía ojos, estaban ahí girando/ con la misma displicencia fría con que nadan los peces./ (...) Alguien, pudo ser el azar o un aprendiz de electricista/ olvidó conectar la corriente transmisora de chispas,/ precipitó la catástrofe del corto circuito/ y nació muerta la luz,/ toda la luz difunta,/ por eso los ciegos no se quitan el luto de los ojos."

En cuanto "al tartamudo", Peñalosa se limita a describirle, cosa que se presta a un fácil juego poético, para terminar con un verso que le sirve para criticar a los demagogos y para aliviar un tanto la carga de la tartamudez, aunque sin mucho éxito: "le comieron la lengua los ratones/ eco sin voz, jadeando el sordo trueno/ y un forcejeo de esquinas en busca de salida/ jo-jo-sé/ así está bien tar-ta-mudeando/ un aspirante menos a dema-go-go".

En los otros dos poemas, de A., y como los títulos dan a entender, se busca una consolación, un ver las cosas positivamente, con esperanza. Y se contestan, desde la primera, persona los porqués, que así el argumento tiene mayor fuerza. El primer paso se da en "consolación de un mudo". De nuevo el poema está lleno de todos los recursos del poeta, sobre todo metáforas sencillas de término imaginario actual: "Hablo porque miro,/ almaceno los diccionarios en los ojos,/ los extraños ojos donde nace la luz y nace el llanto,/ llorar, ésa sí es palabra de hombre,/ y para decir amor me basta/ alargar el tallo en flor de una mirada". El segundo paso se da con "la cojita era una lancha", en que el mal físico se ve incluso con gozo, gracias a la transformación metafórica. De hecho, el poema es un desarrollo de los elementos de la metáfora. También puede servir este poema como orientador de lo que ven los ojos de los niños, cómo se transforma la realidad gracias a la visión de Peñalosa, también la dolorosa o lo feo (ya veremos su "teoría de lo feo"): "Qué gozo ser una muchacha cojita/ y convertir la tierra toda en agua/ tierra ondulada y en vaivén perpetuo".

-Los que sufren psicológicamente. Nos referimos a "elogio de la locura" (S.), que trata sobre un loco. Peñalosa lo mira y se pregunta el porqué. La respuesta la da en los dos últimos versos (vemos el gusto del poeta por darnos la solución al final) la madre del loco. El poema está bien construido (con las típicas metáfora de termino imaginario real y contemporáneo), buscando

la contraposición entre el estado brutal del loco, y el amor inmenso de la madre. Esa madre que sabe mirar la realidad de otra manera (que descubre otros rasgos) porque ama infinitamente a su hijo, puede ser el símbolo paradigmático de la mirada franciscana del poeta, en que el elemento ternura es consustancial: "era un edificio levantado/ para que nadie lo habitara/ una carretera cerrada al tráfico/ miraba/ y en vez de miradas se le escurrían/ dos mariposas negras/ el horno de la lengua/ (...) quién desenchufó el mecanismo de su estrella/ y fue la pura noche perforada de túneles?/ nadie lo vio llorar, acaso fue su única cordura/ el loco, ahí viene el loco/ y corrían los niños asustados/ y la madre del loco acariciándolo:/ no lo llamen loco/ sólo se ha jubilado de hombre"

-los pequeños. En concreto los niños. Lo podemos ver en dos poemas de S.. "Canto de cuna para el primer niño nacido el año 2,0001", va a ser un poema combativo, de crítica. En él traza un canto de cuna en que aparecen todos los elementos artificiales que denuesta una visión franciscana. Termina así: "no desdeñes el automóvil blindado/ el casco de protección si corres en moto/ el salvavidas del barco/ los tirantes del yet/ toma tus precauciones, superhombre,/hijo mío engendrado en vitro". "En la tumba de un niño que vivió un día", su mirada metafórica se detiene en un niño que sólo vivió un día, dejando traslucir en la última y renovada típica metáfora (de niño como angelito, se dice aquí que no pudo desplegar, como si también fuera una mariposa, sus alas) toda su ternura. Hay que observar también las barras separadoras que aparecen en los versos, una de las contadas ocasiones que aparecen en la producción peñalosiana; al igual que los juegos con las palabras (paso-pasó-posó):

"su hoja de servicio quedó en blanco/
apenas salpicada de lágrimas
lo poco que vivió / vivió llorando
sin dar un paso
pasó / posó en la tierra igual que un pájaro
tangente de la rama
dejó constancia de ser un hombre
siendo un aprendiz del llanto
fue condensada historia
del capítulo primero se saltó al último
por ahorrarse el pavor del intermedio

el angelito voló
no sabemos cómo
no tuvo tiempo de desplegar las alas"

-los marginados. Son diversos los poemas en que aparece ese interés por los marginados, a los que el poeta defiende. Recuérdese aquel poema, "los intoxicados", de M. Es precisamente en este poemario donde encontramos más este interés. Así por ejemplo, "el bastardo": (...)Yo nací atravesando un vientre largo/ como el lobezno sale de la cueva/ inocente y odiado/(...) pero la gente decente comienza a hacerte el feo/ cuidado, tiene tiña/ miren ustedes su registro civil de nacimiento/ Juan hijo natural de María Agundis/ y ahora que me acuerdo, hermanos,/ yo no nací sino que me nacieron". Muy revelador es también el poema de este mismo libro titulado "un húngaro mutiló la piedad de Miguel Angel", en que defiende al agresor. Es un poema muy significativo de las preferencias peñalosianas; pese a la obra religiosa de arte siempre vence lo humano: "húngaro maniático, a ti quién te restaura/ quién va a ponerte en su lugar la mano/ el ojo, la razón, la vida/ qué amor va a sostenerte en vilo la esperanza,/ yo reclamo otra piedad para un hombre mutilado".

A veces, el interés por los marginados se limita a presentar los hechos. Es el caso del poema "prohibido morir en Nueva York", en que nos muestra alguien muerto en la cosmópolis. Esta forma de denunciar, con la mera presentación de los hechos, es muchas veces más eficaz que la defensa. Véase que el poema se cierra con un verso que produce una fuerte antítesis con lo anterior:

"tiene apariencias de hombre
sus señas particulares
peatón, contribuyente, usuario
isla ciega entre 10 millones de islas ciegas
quien acredite conocerlo
tiene 12 horas por ley para disponer del cadáver
y era domingo / abril/ y las primeras rosas"

-Los criticables y los elogiables. Entramos aquí en un apartado interesante. Por un lado nos encontramos a aquellas personas que Peñalosa critica, principalmente porque se oponen a su

concepción franciscana de la vida. Y aquí nos referiremos solamente a las personas. Se encuentran estas críticas en "garabatos" (M.), en que, como su nombre indica, se ridiculiza un dibujo, en este caso a una persona, y son campo abonado para un recurso muy típico de Peñalosa, junto al buen humor: la ironía. Son varios los tipos que desfilan críticamente en los retratos: "los guerrilleros", que después se convierten en ejecutivos; "los politólogos", a los que critica su fantasía; "los burócratas", poema brevísimo en que también critica el sistema ("desde hace medio siglo/ cincuenta jefes, el mismo sueldo"); "los generales" que toman el poder (ya comentado); e incluso a un "teólogo", por intentar capturar a Dios, con silogismos (Dios en este poema es visto como una mariposa). Todos estos poemas se caracterizan por su brevedad y concisión, como si la mejor crítica para el poeta fuera hablar poco de ellos.

Junto a estos poemas se encuentra otro de A., "Ay de ustedes", en que une a la crítica la admonición y el aviso religioso, recreando la cita de Mateo, XIX-24. En esta crítica de ropajes religiosos el poeta amenaza a los ricos, a los amigos del sidoso (en no muy acertada expresión poética) que le abandonan, a los narcotraficantes, y a los violadores.

Por el contrario, Peñalosa alaba a aquellas personas que, pese a todo, defienden valores propios de esta visión franciscana. Así por ejemplo "la que no abortó" (M.) (por qué no abortas?/ cruzó las manos sobre el fogón del vientre/ oloroso a remedios de pobre/ qué tanto es uno más/ el fruto cae gratuitamente de maduro/ no tenemos dinero para cortarlo"; o también, como ejemplo, a aquellas personas que, aunque se dediquen a lo complicado, tienen su misma visión. Esto se puede ver muy bien en "testamento de un doctor de física", (A.). Se puede decir que es el propio autotestamento de Peñalosa. Entre otros muchos inventos que sirven al poeta para dar cauce suelto a su imaginería ("un negro con rostro blanco, novedosísimo/ y un blanco con dientes negros: el secreto anti-racista de la cebra;), quería señalar dos por lo que tienen de emblemático, tanto por su contenido como por su forma: "un marcapaso microscópico dentro del corazón/ para depositar una semilla de ternura/ dejo gases risógenos en abundancia/ contra los gases lacrimógenos que esparcen/ conferencistas, políticos y burócratas,"; "y para un niño que se porte bien/ dejo un ángel de la guarda tibio como paloma/ y el ombligo cuadrado"

A.2. <u>El consciente infantilismo</u>. Llegamos a un aspecto que está muy relacionado con la focalización, y que se encuentra en las entrañas de la cosmovisión franciscana del poeta. Si bien

la focalización es dirigir la mirada a un determinado aspecto de la realidad, el consciente infantisimo es precisamente lo definitorio de los ojos que enfocan esa realidad. Los ojos de Peñalosa son voluntariamente los ojos de un niño. Un niño adulto, o mejor dicho, un adulto, Peñalosa, que gracias a su concepción franciscana se despoja de esa cualidad y se convierte en un niño. Un niño que mira el mundo, con visión franciscana. Por eso el adjetivo consciente. El franciscanismo ha obrado en su reducción infantil, para desde ahí transformar lo que toca, dando nuevas perspectivas. Aquí es donde se puede enlazar con aquellas palabras, que en su momento juzgamos exageradas, de D'Ors, que equiparaba a Peñalosa en su modo de hacer poético con Serna o con el Neruda de las Odas. Y ciertamente, si quitamos el elemento comparativo, es cierto que la mirada peñalosiana está dotada de una fuerte personalidad. El poeta transforma la realidad al ser enfocada por los ojos de un niño-adulto imbuido de la visión franciscana.

Eso se demuestra sobre todo en el tratamiento metafórico del poeta mexicano. Las metáforas suelen ser sencillas, sorprendentes, y actuales, con el elemento imaginario cercano al mundo de lo natural, de lo cotidianamente accesible. Lo que hemos calificado arriba de elemento imaginario real. El niño que es Peñalosa identifica la realidad creando, como los niños, con una desbordante imaginación. Pocas veces encontramos metáforas oscuras, tradicionalmente literarias por su complicación. Esto, sin querer decir, como hemos señalado en su momento, que no haga el poeta desarrollos metafóricos. Pero los términos imaginarios son accesibles diríamos al común de los hablantes hispanos. El niño fábula con lo que tiene al lado, con lo que puede tocar, con lo cotidiano. De ahí también la sorprendente actualidad de las imágenes. Pero nunca hemos de olvidar que quien habla es un adulto hecho conscientemente niño, una persona que mediante este juego quiere darnos un mensaje claro de franciscanismo.

Qué son si no todas estas metáforas aplicadas a todos los campos semánticos, y que nosotros en el presente estudio vamos señalando, a fuer de ser pesados: "submarino de lujo, la ballena nadaba"; "las flores son las pistas de aterrizaje de las mariposas/ las mariposas son los agentes de viajes de las flores"; "San Cristobalón atlético/ transbordador del gigantesco Niño Dios"; "la oruga es un tren/ que se vuelve avión"; "nadie bebe jamás un vaso de agua/ sino una luz liquada de zafiros"? Metáforas que en multitud de casos son también personificaciones (recordemos sólo a modo de ejemplo aquellos versos de "las cosas lloran" (A.): "oigo el dolor de los autos estacionados/ en doble fila bajo la noche urbana/ inmóviles por la cruel tirantez de los

frenos/ ateridos, cabizbajos, rencorosos, porque ahí fraguan/ sus frías venganzas en los derrumbaderos/ en los cruces de víbora de las carreteras"); metáforas que tienen a agruparse, formando auténticas constelaciones (recordemos también aquellos versos del pregón del pajarero, o estos de "diálogo de abril" (A.), refiriéndose a las flores: "cajitas de polen, nubecillas de encajes,/ columpios de rocío, hamacas de la brisa/ disfrazadas de aves del paraíso, fuegos fríos,").

Y qué son, sino muestra de ese mismo infantilismo, la utilización de léxico común o de frases hechas, el frecuente uso de diminutivos, la utilización de rimas fáciles en algunas de las poesías?. Son pues, múltiples los caminos que utiliza el poeta maduro hecho niño, desde los trillados de la rima hasta los vanguardistas de las imágenes, la utilización de minúsculas conscientes al encabezar los versos, los asíndetos, los espacios interversales, los versos libres, incluso la pintura llevada a la poesía, como el poema con que concluiremos este apartado.

Se trata de "pintura infantil", un poema de S., aparentemente sin importancia, como un juego, pero que responde a toda una visión. El poeta encabeza las distintas tiradas que componen el poema con una palabra o una expresión, que corresponden al mundo real, pero que no tienen que ver unas con otras, salvo su sencillez. A continuación, el poeta juega a ser niño y a imaginar, escribiendo en cursiva. Y vemos las metáforas, y las rimas ingenuas, y el buen humor. Todo constituye eso, una pintura infantil: "Guitarrista/ *en tus manos oculares/ los dedos se volvían pájaros*/ Elefante/ *silencio, luces, acción,/ cámara lenta y tercera/ dimensión*/ Jirafa/ *se vende este rascacielos/ alfombrado/ de pared a pared/* (...)Bosque/ *en cada tronco de árbol/ graban su corazón/ el aire y el sol enamorados*".

-Bestiario. Pueblan todos los poemarios. La nómina de animales que desfilan por los versos es amplia, ya que, como dice en "anotaciones" (U.), "están unidas, ya en el Paraíso, a la historia humana y a la historia divina, desde la astuta víbora, hasta el caballo apocalíptico". Tendremos pues, luciérnagas, libélulas, gatos, pájara pinta, víbora, coyote del gallinero, palomitas, venaditos, toros, hormigas, burritos, elefantes, etc. Este interés incluye a los animales considerados feos que, gracias a la pupila franciscana no existen. El poema transforma, mediante el juego poético (metáforas, adjetivación, frases de la actualidad, referencias literarias, etc.) esos animales. Además el poeta los reivindica expresamente en aras de un compartir la misma visión franciscana de la vida (`no los dejes escapar a ninguno/ de la jaula de tu corazón'), y para ello recurre a actualizaciones que hagan asequible a un publico amplio y de nuestros días, esta inquietud suya

(p. ej. frases en inglés, referencias a hechos actuales, metáforas en que el elemento imaginario sea algo conocido y actual, ironía, humor, etc.). Todo esto se ve muy bien en "el zoológico total" de A[53].

"No dejes escapara a ninguno
de la jaula de tu corazón,
todos los animales son bellos
incluidos los feos.
Mira el flash del ratoncillo
color gris de perla
cruzando entre azoradas piernas de tango,
por qué, si cruza un algodón de ternura?
Ah, el hipopótamo de dulces ojos de ensueño,
la araña iniciando el vals en zapatillas de ballet,
la perfecta hechura de la tarántula
que la maquinaria made in USA no podrá falsificar,
el murciélago cuyas alas de seda
soportan el peso de la noche,
"el sapo es una obra maestra de Dios",
de acuerdo, mi señor Walt Whitman,
y además el retrato de un escritor inflado.
"Es más verdad la mosca que el pegaso y la sirena,
ningún animal sobra en el catálogo,
importa el monótono cascabel de una víbora
como el canto polifónico de una galaxia"

En el poema se manifiesta, en una doble vertiente, el renovarse de la poesía religiosa. Por de pronto, y como estamos señalando, por los temas: el franciscanismo, parábola de una religión del amor por lo pequeño no exenta de honda teología, visto en esta ocasión en el mundo animal

[53] Recuerda este poema a otro de Rubén Darío "saluda al sol, araña...", "Filosofía" de Cantos de Vida y Esperanza

(en que dentro de este mundo reivindica los animales feos: ratón, hipopótamo, araña, tarántula, murciélago, sapo, mosca, víbora). Y además por la forma. Así nos encontramos metáforas actuales y sorprendentes (ratón=flash; ratón=algodón de ternura; araña=bailadora de ballet); verso libre; frase en inglés; buen humor en la metonímica personificación `azoradas piernas de tango'(parece un encuadre de cine) en que mediante el adjetivo azoradas se nos señala la impresión de desagrado al cruzar el baile un ratón (y son sólo cuatro palabras); ironía en la frase de la tarántula infalsificable por parte de la maquinaria USA, muestra también del desdén del poeta por lo artificial, e ironía también en la equiparación del sapo con un escritor inflado, ya que nos da a entender el no gusto del poeta por lo literario artificial; referencia literaria ad hoc, de Whitman; contraposiciones conceptuales (bello/feo; monótono cascabel/canto polifónico). Pero siempre con términos totalmente asequibles, sencillos. Todo un ejemplo del modelar poético del escritor mexicano.

Como vemos, la intención del poeta por abarcar todos los animales obra ya la primera selección: la reivindicación de los animales considerados tradicionalmente feos. Pero también vemos que la mirada franciscana del poeta se dirige especialmente hacia otros animales: los pequeños (hormiga, mariposa, peces). Estos animales son especialmente queridos en su visión franciscana, y muchas veces los utiliza el poeta para una enseñanza moral, desde diversos puntos de vista:

+Uno de ellos es observar su creación. Así por ej. "la primera hormiga" (A). En la primera parte del poema habla Dios, visto como Padre que hace una obra maestra, y que se recrea en su hija, que vacila y que sonríe. Una nueva manera sorprendente de enfocar el papel de Dios Creador: "Empiezo por colocar esta cabecita redonda/ más leve que la de un alfiler, qué guapa,/ dos cristalillos vigilantes/ y antenas casi parabólicas,/ (...)Ahora a bañarla de color, granada, escarcha, vino tinto?/ el negro es muy elegante, me dicen de París,/ en la báscula pesa lo que un suspiro,/ mide medio centímetro,/ medio centímetro de vida/ y una tonelada de ternura".

Como se ve, de nuevo las metáforas actualizantes (antena parabólica), y el empleo de otro recurso muy utilizado en Peñalosa, los diminutivos (cabecita, cristalillos) refuerzan y dan vida al tema tratado. Recordemos el final del poema: "Puso Dios la miniatura/ en la infinita palma de su mano:/ hormiga, hija mía, hormiguita". Este poema pues, nos radica en la esencia de la visión

franciscana. Dios como padre, padrazo diríamos (`qué guapa', `esta miniatura mía', `hija mía, hormiguita'), hacedor de unas criaturas, que entre ellas, por tener un mismo padre, son hermanas (término explicitado en diversos poemas)

+Otro de los aspectos es dejar hablar a los propios animales, lo que también constituye una novedad. Ver enfocado el mismo tema desde los propios ojos animales. Y aquí podemos encontrarnos perspectivas sorprendentes. Por ejemplo, en U. tenemos un poema en que hablan las mismas hormigas (Nótese que el poema es anterior al arriba comentado). Es una queja, en tiradas de diferentes metros asonantados, a ese Dios-Padre; una queja que al final del poema se disuelve; un pataleo, que nunca es ácido ni rebelde en su queja, como el bramido del toro que comentamos: "Quisiera preguntarte, Dios, por qué me hiciste hormiga:/ pequeña, negra y fea, siendo tu hija./ Por qué se asusta el niño de vernos en su mesa?/ Por qué nos pisa el hombre untándonos en tierra?/ (...) Cómo pesa la carga de un pétalo de rosa!/ Qué lejos el camino de ramas a corolas/ Si fuéramos tan altas como son las palomas!/ (...)Señor, si fuéramos esbeltas como las palmeras,/ acaso viéramos igual de lejos tus estrellas./ Pero Tú me criaste en los últimos segundos de los Siete Días/ Pero tenemos vida!.../ Vivimos en el polvo, y estamos ya contentas:/ caminamos tus huellas,/ sabemos el color de cada arena./ Y ya no te pregunto por qué me hiciste pequeña y fea".

No es solamente la hormiga la que se queja al Creador, también lo harán los elefantes, animal ciertamente no pequeño. La composición es "coloquio de los elefantes", en el mismo libro (U.) Interesa sobre todo porque esta vez la queja no contiene resignación, y porque el poema es todo un ejemplo del tratamiento metafórico del poeta mexicano, en relación con el elefante. La composición es en pareados, unas veces asonantados y otras consonantes. Reproduciremos algún fragmento: "HAGASE el elefante; y nos hiciste./ Tu voz debió ser alta, impenetrable y triste/(...) nos vimos arrugados y éramos recién nacidos;/ la piel como libreta inservible de un niño./ Nos palpamos duros, impenetrables, compactos;/ muros de lamentación, carreteras de asfalto,/ rocas en movimiento, lenta lava ya piedra,/ erosión de vida en tu volcán ya llena"

+También el poeta mexicano admonita, adoctrina a los animales, dirigiéndose a ellos como a personas. Esto ocurre también en U., en dos poemas, "sermón a los peces", y "meditación a las Mariposas sobre la Muerte". Esta última también se encuentra en pareados asonantados, y entre sus versos de nuevo encontramos las metáforas de término imaginario asequible y actual, al igual

que el tratamiento de hermana que se le da a las mariposas: "Considera hermana, que morir tenemos;/ las mariposas mueren en el viento/ (...); Te envolverá la sábana del cielo,/ te encerrará la caja azul del viento./ Oh incensario, oh sol, oh reloj trémulo!/ Considera hermana, que morir tenemos...". En el sermón a los peces, elogia a estos animales, por su pobreza y su humildad, a la vez que hace un pequeño recorrido por los peces que aparecen en la Biblia. De nuevo están las metáforas, y la forma comienza como un sermón formal: "Amados hermanos en Nuestro Señor Jesucristo: (...)/ Submarino de lujo, la ballena nadaba;/ adentro, sin ventanas, el Profeta cantaba./(...) Jesús entre las aguas sus ahorros tenía,/ la moneda del censo del pescado alcancía/ (...)Con las espinas dentro, los pescados son rosas,/ natación de granates y de piedras preciosas./(...)Oh pez nacido y muerto por Cristo Pescador,/ qué vivir escondido! qué morir sin dolor!".

+Por fin, los observa con esa mirada franciscana, o los canta. Ejemplo de lo primero puede ser el poema "Consolación por el Burro Muerto" (U.), en que esa mirada bien vale también una enseñanza moral implícita: "Y que nadie pregunte si murió de vejez o de pena,/ ni reciban coronas, ni repartan esquelas./ Basta para morir una cruz y una estrella". También el poema "este era un gato" de A. es un ejemplo de esta mirada, en este caso sin ninguna pretensión moral: "en mi casa tengo un gato,/ mi tía dice que es una gata,/ yo creo que será lo mismo"; Si acaso un suspiro sobre la muerte: "a veces me dan ganas de ser gato,/ dice mi tía que tienen siete vidas/ y que yo voy a morir pronto por travieso/ corre, gato,/ ahí va otra madeja"; (aunque como siempre, en la descripción del gato encontramos esas metáforas actualizantes: "yo creo que tiene control automático").

Ejemplo del canto, también sin pretensiones doctrinales, puede ser el soneto de U. "Recuerdo por el gallo de la nochebuena", en que el poeta vuelve con su carga metafórica, pero esta vez con tono más literario, como si el empaque del soneto le obligase a cambiar el registro de sus habituales metáforas. Creemos que el poema resulta mucho más tópico: "Nunca la noche tuvo tanta estrella/ como el incendio de estas plumas de oro,/ ni en su silencio tal metal sonoro,/ ni en su misa dalmática más bella./(...) Y, enhiesta flor la cresta deshojada,/ estrella en flor la cola de cometa,/ monumento a la Flor de Nochebuena".

Y cómo no recordar aquí el "pregón del pajarero" de S. en que el abanico metafórico del

poeta mexicano se despliega con toda su riqueza, en imágenes llenas de actualidad, en sinestesias riquísimas. Una composición en versos libres, enhebrada a base de frases de venta con pregón metafórico (musicalidad hecha de anáforas y de cascadas de metáforas):

"Pájaros, pájaros, vendo pájaros
quien me compra estos casetes con alas
cajitas pintadas, sonorizadas
pájaros estereofónicos
pájaros long playing alta fidelidad
lleve usted la orquesta del bosque a su ventana
el canario soprano-yema-de-huevo
la canaria rociada con jugo de limón
el clarín y su delirio de heavy metal
el jilguero sinfónico opus 28 en sol menor
la calandria repertorio de valses famosos
ángeles, quién compra el coro de ángeles
el pregonero se va, el pregonero se fue,
mil pesos por una batuta emplumada
solistas garantizados para endulzar las penas
pájaros, pájaros, vendo pájaros.
Entre la noche de los árboles espío los nidos
los concertistas duermen en hamaca de flores
sueñan con un ojo de agua, palpitan
con la pesadilla de un avión.
Mi mano gira y aprieta la tibieza
y una miel de colores chorrea por mis dedos
y los dedos cantan
campanas, yo bajé estas campanas
de sus torrecillas de paja
pájaros, pájaros, vendo pájaros."

De todos estos puntos de vista, analizados en principio para los animales pequeños, (pero que también emplea con otros de tamaño más grande), es quizá lo más novedoso el hecho de

hacer hablar a los animales. El enfocar los acontecimientos desde su prisma. Y esto es verdaderamente importante, como veremos, ya que al abordar las recreaciones religiosas el poeta se sirve precisamente de la óptica animal para darnos su visión franciscana desde la piel de los mismos animales. Toda una novedad, desde luego. Por eso detendremos aquí nuestro análisis de los animales para retomarlo cuando ellos nos cuenten.

-El mundo vegetal y mineral Tiene también mucha presencia el elemento vegetal en la visión franciscana de Peñalosa. Y al igual que pasaba con los animales lo vegetal será tratado desde múltiples puntos de vista. Si bien la aparición de lo vegetal ya la encontramos en el segundo poema de "ejercicios ..." (U.), titulado "Esquela del Arbol" , es sobre todo en los dos últimos poemarios donde encontramos la mayor presencia y tratamiento. En relación al poema citado, diremos que está escrito en versículos, y que trata al árbol, cómo no, como a una persona (`ni se fatigó de trinos, ni encaneció de rocío'). Su muerte es sentida por toda la creación. De ahí el primer y el último versículo de la composición que se repite: "Los Angeles del camino lo participamos con profundo/ dolor: ayer, a la hora verde, murió un árbol del camino".

+A lo natural se le pueden unir consideraciones morales. Por ejemplo la de la muerte. Así en dos poemas, uno de S. "requiem por la primavera", y otro de A. "Diálogo de abril". En el primer poema, de verso libres, se personifica a la primavera. Es interesante ver la construcción del poema, con frases sintácticas que rompen el ritmo y sirven para esa personificación, ya que el poeta se dirige a la primavera como a un enfermo. También el primer verso muestra la comunión franciscana, esto es, el dolor ante la hermana primavera que se muere, aparte de otras consideraciones que tiene el poema sobre la artificialización del mundo en que vivimos: "y llevaban a los niños al museo/ para que conocieran las mariposas/ cuando las ventanas no conducían a las libertades del aire/ y la única fuente de la plaza tenía un letrero/ prohibido tocar el agua/ los poetas fusilaron las últimas rosas/ por temor a las guerrillas del romanticismo/ la primavera acabó/ en un gran almacén de ofertas de primavera".

En contraste con este poema, en "Diálogo de abril", al igual que pasaba en el poema del pregón, es la primavera la que se intenta defender de su caducidad. Esto supone también una novedad en el típico tratamiento de este tema, aunque el poema, a nuestro entender, no sea muy

redondo. Transcribiremos el final: "-Demasiado trabajo, Señora,/ para un producto no garantizado que es flor de un día./ - Te parece poco un día de hermosura?/ Mis lámparas arden del alba al atardecer./ -Y enseguida se apagan, Señora./ -Mas su aroma dura para siempre".

Otro poema en que en encontramos una intención moral es en el comentado "somos el río" (S.), en que la metáfora manriqueña de la vida como río se personifica. Y tiene tanto amor que endulza el mar de la muerte que se encuentra. El poema es de una construcción vanguardista, de vaivén de olas gracias a los espacios interversales, con imágenes que se yuxtaponen, pero que suelen ser sencillas: "soy los ojos más los vidrios de aumento/ (...) soy esta circulación de sangre o soles/ taponada por los fríos huevecillos/ que la muerte incuba pero/ el silencio que sigue a la última palabra,/ como el acorde del órgano,/ todavía es música todavía/ y el río al encontrarse con el mar/ definitivo/ lo sigue endulzando largo trecho".

Esta intención moral aplicada a la naturaleza franciscana a veces se manifiesta en formas sorprendentes y renovadoras. Obsérvese el siguiente poema, "receta para hacer una naranja" (S.) de dos partes bien diferenciadas. En la primera la imaginación metafórica de Peñalosa se recrea, mediante las personificaciones. Toda la naturaleza se pone a trabajar para un fruto pequeño: una naranja. De paso algún que otro verso de suave crítica al arte contemporáneo, que nunca podrá ser mejor que lo natural. En la última parte, lo moral, que fuerza al lector a la "adoración", gracias a la consideración de todo el amor derramado al hacerse la naranja, y todo el amor que derrama también el fruto:

"Contrátese a la primavera
para que diseñe los azahares,
es tan imaginativa la modista en velos nupciales,
sólo que trabaja unos días al año.
Los dedos de la lluvia
esparzan dos cucharaditas de azúcar,
esponje el aire los gajos de la cúpula,
se desentienda el sol de todo el universo
para teñirle la piel con sus pinceles
especializados en rojos,
añádanse el barniz del otoño para sellar los poros,
qué envidia del pop-art y las naturalezas muertas.

No toques aun esta naranja,
ponte primero de rodillas y adora como los ángeles,
fue hecha para ti en exclusiva,
para nadie más,
como un pequeño inmenso amor
que se cae de maduro
que se entrega redondo."

+La personificación de los elementos naturales gracias a la visión franciscana permite a Peñalosa composiciones como "por un arroyo muerto", elegía a la naturaleza destruida por la civilización. Nos encontramos pues, un elemento que se va a repetir a lo largo de su visión franciscana: la crítica a todo aquello que atente contra la creación, o sea, lo artificial, lo complicado: "moriste de civilización y urbanismo./ Vengo a velarte, amortajarte y enterrarte,/ a saber si tus últimas gotas de agua/ fueron tus últimas lágrimas".

+Unido a lo anterior nos encontramos con el gusto por lo sencillo, por lo más elemental. En el campo que estamos tratando se manifiesta por ejemplo en las composiciones en que el poeta canta al agua, tanto en "Agaseñora" (poema ya comentado), como en "cubo de hielo" (S.) El poema es una pintura del cubo de hielo que termina con tres versos en que el poeta defiende al cubo de hielo de su aparente frialdad. Como vemos, el poeta nunca permanece frío espectador, siempre mira amando: "nadie reproche sus bajas temperaturas/ su frialdad insensible de materia/ tiene el calor del sudor y del llanto".

Pero también el agua se toma, como ya vimos con el río, con un sentido simbólico de vida o muerte. Ya lo vimos con el río. Siempre será una consideración negativa de muerte cuando se refiera a agua estancada. Así, por ejemplo, cuando habla de las albercas. Un poema lleva este título (S.), y narra el baño de los muchachos en ellas. Contraste entre vida y movimiento y muerte: "(...) nadar o morir, tendidos y desnudos/ el nadador se prueba la mortaja/ ajustada a la piel sin desperdicio/ el agua se unta al cuerpo/ da vuelta a la cintura/ como una sábana que no lastima/ la alberca huele a carne fría/ el cementerio anticipado".

+Por fin, y acabando ya el tema de lo vegetal, podemos encontrar, que este elemento se une al

religioso en "a un Cristo hecho de caña de maíz". Aunque sea un poema "de devoción", es curioso ver, que en las pocas ocasiones en que ocurre este hecho, lo que llama la atención a la mirada de Peñalosa es un Cristo de caña en el que lo que priva es el no peso y el componente vegetal. A partir de ahí el poeta da una razón. El poema, que es un soneto, termina así: "Pero al sentir a Cristo tan liviano/ le pregunté dónde dejó los huesos/ y descargó la carga del pecado/ como al surco, me dijo, me han clavado/ con cañas y con flores y con besos/ y así no pesa el Cristo mexicano".

También dentro de lo religioso, los astros (considerados ahora dentro del mundo de lo natural y no como cosas) forman parte viviente del marco ornamental que recrea los acontecimientos religiosos, como figuras vivientes dentro de un retablo (como en el Libro de la Pasión de Ibáñez Langlois). Así, por ejemplo, en "cambio de domicilio" (C.), donde se narra la Asunción de la Virgen al Cielo: "parpadean las estrellas/ de tanta luz que sube,/ el polvo astral ardiendo, oliendo, dibujando/ arcos de triunfo,/ una galaxia detiene sus ríos de fuego/ por mirarla/ y desclava estrellas para adornar su manto".

Como vemos, el mundo vegetal recibe un tratamiento similar al mundo animal. Precisamente la conjunción de ambos mundos, vistos bajo la óptica franciscana, es el ideal de mundo que pretende el poeta, su visión idílica de él. Una visión que es armónica entre ambos, presidida por el amor. Lo artificial, lo complicado que atente contra ello será objeto de crítica. Todo esto se puede ver muy bien en varios poemas. Quizá el más significativo sea "las ciudades tatuadas" (S.). Obsérvese en el poema la contraposición de lo franciscano deseado (naturaleza, con animales y plantas presididos por el amor y la armonía), con lo real-artifical de las ciudades. Obsérvese también, en el plano de la forma, los asíndetos, el inicio del poema en minúsculas, las metáforas, los espacios interversales, y la disposición de los versos:

"sueño un mundo ligero que no pese
una tierra aérea donde la fatiga
como la abeja
se pose en imaginarias flores
y el rubor de una espiga
reemplace las crines amargas de los gases
el remo silencioso no sea expelido por la hélice

ni la rosa por el plástico
ni la muerte por la vida artificial
un mundo sin ciudades tatuadas
sus drenajes arrastrando
ojos viscosos, orejas torcidas de niños
la anticipada fosa común del metro
rodando por una noche circular de víbora enroscada
sus avenidas nos mezclan nos barajan
somos oscuros naipes entre sus dedos
humanidad enferma de inhumanidad
sueño un sol en el bolsillo
el collar azul del agua
el aire con sabor frutal
y el amor alado gozo de consumación
sueño una tierra como canta el pájaro
parado en el violín de la mañana"

Esta visión idílica, que está tan cercana a la visión de un niño (infantil sin connotaciones peyorativas), y que es causa también del trabajo metafórico del poeta (quiere ver con ojos de niño), es el que le lleva a escribir al poeta mexicano poemas como "astillas" (S.), una especie de pintura de pinceladas sencillas y bien definidas en que muestra, al igual que en el poema anterior, una visión muy peculiar del mundo. Enfoca la visión franciscana, y nacen, florecidas, las metáforas: "La lluvia rozó con guantes/ mi ventana,/ no quiso despertarme./ La oruga es un tren/ que se vuelve avión./(...) Canta el canario/ y se derrama/ en monedas de oro"[54].

-Los ángeles. Habitan también los versos de Peñalosa. Son el eslabón último de la creación antes de Dios, y velan sobre el resto de las criaturas. Así aparecen en algunos de los poemas que ya hemos analizado, como el de "receta para hacer una naranja". Al ser sólo elementos espirituales,

[54] Advertimos que en éste, como en otros poemas, no hemos respetado los espacios en blanco interestróficos, por cuestión de espacio. Se ha de tener esto en cuenta, ya que en la mayoría de las ocasiones, supone esto una intencionalidad estilística.

se prestan a multitud de juegos poéticos, y a diferentes tratamientos temáticos:

+Por una parte, los ángeles sirven para la recreación de hechos evangélicos, dándoles una nueva perspectiva, como pasaba con los animales. Se produce esto en U. ("canciones para entretener la nochebuena") y en C.

En este último poemario tenemos un poema "un ángel y una muchacha", en el que el narrador poemático del suceso de la Anunciación es el portador del mensaje, el ángel, quien nos da su versión del hecho. Es una nueva forma de enfocar una "estampa" tradicional y que la renueva (como también hace Langlois), incluso jugando con la "estampa" en una típica transmutación temporal peñalosiana ("Qué desilusión de casa/ después de ver las pinturas famosas/ que la sueñan en un palacio renacentista,/ galerías de jaspes,/ espejos de un agua clara con sonido/ y un reclinatorio/ de aromosa caoba y cojín con borlas de oro"). El ángel se presenta ("soy el ángel Gabriel/ de tu Secretaría de Relaciones Exteriores"), opina sobre María ("qué buen gusto tienes,/ sólo tú puedes elegir mamá-modelo-exclusivo"), inventa ("no la llamé por su florido nombre de María,/ su nombre es llena-de-gracia,/ copa llena o llenada,/ copa del mundo, copa de vino blanquísimo,/ no cabe una gota más"), siente ("sentí que me daba el vértigo de altura"), e incluso hace reflexiones que esconden honda teología ("que Dios estaba ahí en la sala de espera/ por si lo dejaba entrar"; "el cielo aterrizó/ y en una nueva creación/ todos los jardines florecieron"). En definitiva, es un personaje lleno de realidad, vida y autonomía.

+Son, por tanto, un elemento autónomo y digno de atención en la visión franciscana, independientemente de su función concreta de mensajeros. Dentro del orden creado hay que prestarles atención. Y esto constituye por sí mismo ya una novedad.

La misión asignada a los ángeles va desde la clásica misión de mensajero, hasta la también clásica de alabador de la Divinidad, con lo que estrictamente no hay invención en la temática, pero sí en el modo de presentarnos los hechos y el comportamiento de los ángeles. Para que se entienda mejor lo que quiero decir vamos a analizar el poema "coro de ángeles" de A.

En este poema los ángeles de la guarda[55] de cantantes vivos o muertos, tratados bajo la óptica metafórica peñalosiana, se dedican a actuar para sus compañeros: "Largas melenas de oro de 300 kilates,/ ángeles de la guarda de cantantes famosos/ actuaron para sus colegas destacados en el cielo,/ reflectores de estrellas,/ humo de incienso y 3 arcoíris de rayos láser"

Como se ve en la presentación, se renueva y moderniza el típico papel de los ángeles cantando en latín, y adorando a la divinidad. Ahora son criaturas autónomas que se están divirtiendo un rato. La descripción de las actuaciones de los ángeles le sirve al poeta para matizarnos este nuevo papel. Obsérvese la gran imaginería e imaginación del poeta, que de modo sencillo da mucha vivacidad a los cuadros: "Con ojos lluviosamente londinense,/ el ángel custodio de John Lennon/ entonó "Yesterday" y una ovación de plumajes/ festejó al pajarito de la gloria./ Estatura y gorjeo de canario,/ el angelillo perfumado de Edith Piaf/ deshojó "la vie en rose"/ y el cielo decidió volverse jardín".

En esta utilización, encontramos el buen humor que caracteriza a Peñalosa, y que conceptualmente supone también una novedad, ya que incluye a un ángel negro[56].

" Un ángel negro?
La excepción que confirma la regla?
Sí, el de Michael Jackson entre ébano y marfil.
-Tengo el honor de ofrecerles "White and black",
el auditorio arrojó al foro sus aureolas
de perlas y azabaches"

Por fin, el poema, tras un par de actuaciones más, se cierra con la, ya mencionada en otra parte, llegada de Dios. Los ángeles, pillados `in fraganti', entonan el clásico "gloria". De nuevo,

[55] Obsérvese al ser ángeles de la guarda, su proximidad con el mundo de los niños.

[56] Parece seguir aquí Peñalosa la sugerencia del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco en su "Angelitos negros" (recogido en Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana, Op. cit.), quien termina con unos versos que han sido estribillo: "Pintor que pintas tu tierra,/ si quieres pintar tu cielo,/ cuando pintes angelitos/ acuérdate de su pueblo,/ y al lado del ángel rubio/ y junto al ángel trigueño,/ aunque la Virgen sea blanca,/ píntame angelitos negros!"

toque de humor. "Alguien abrió la puerta como un viento de azucenas/ y un chorro de diamantes deslumbró la sala,/ estaba ahí el Señor,/ las baterías en retirada, el rock enmudeció/ y unos ángeles nerviosos improvisaban/ "gloria in excelsis Deo/ et in terra pax hominibus/ bonae voluntatis".

Es este cuadro un mero divertimento, una mera excusa para desarrollar el humor, la imaginería, para provocar la sonrisa? Desde luego que parece algo más. Este cuadro es una pintura de finos trazos, llena de pinceladas y colores, pero que denota tras sí una visión llena de profundidad, en que las relaciones entre los ángeles y Dios se tiñen de complicidad y de ternura. Los ángeles son también niños de Dios, que de vez en cuando se permiten travesuras. Eso es lo que es el poema, una travesura. Y ni hay reconvención, ni queja. Una travesura inocente, que provoca la sonrisa.

Un tratamiento similar, aunque diverso en su fondo, es el de otro poema de ángeles titulado: "concierto de órgano", también de A. De nuevo es un cuadro. Un ángel que ante el auditorio de ángeles, no puede tocar ni una sola nota, y se marcha avergonzado, pero con dignidad. El poema destila también buen humor, entre el que encontramos un divertido juego de palabras con la expresión `irse el santo al cielo'. Lo que interesa señalar de este poema son dos aspectos: por una parte, el temático, que muestra el tratamiento del ángel lejos del tópico de perfección que siempre se ha atribuido a estos seres espirituales. En el poema el ángel es un humano, no sólo ya por la personificación, sino por el comportamiento. Se le olvida lo que va a tocar. Esto supone, de nuevo, una renovación en la temática religiosa, en este caso sobre los ángeles. Angeles con los mismos despistes que los humanos, y que por otra parte se divierten asistiendo a los celestes conciertos de órgano. En segundo lugar, me interesa resaltar el delicado despliegue metafórico que hace el poeta, mezclando lo real de una persona que va a tocar en un concierto, con los términos imaginarios del escenario celeste. Así el ángel tiene atributos especiales que le emparentan con el hombre: se despoja de su frac de alas, que deja colgado de un hilo de sol (obsérvese la miniaturización y la importancia de esos pequeños detalles, que con una frase de relativo humanizan al sol: `que por allí curioseaba'), y así des-alado comienza primero con unos acordes para afinar el piano. Pero la pieza no le saldrá. Y cómo no, a las típicas metáforas del poeta (manos ojivales, o las metáforas que hace con las alas del ángel) se le unen toques de humor del poeta, que juega con las expresiones (ángel des-alado; mal de altura, ma non

troppo,). Pero mejor leerlo.

"Entró el ángel con la inesperada suavidad del suspiro,
inclinó la cabeza para saludar al público
y una madeja de oro
se volcó sobre las amatistas de los ojos,
oyó el aplauso con manos ojivales de plegaria,
luego se quitó su frac de alas para quedar más ágil
y lo colgó en un hilo de sol que por allí curioseaba,
era una porcelana aérea, una túnica de algodón de nube.
Se sentó al banquillo y los dedos de nácar
abrieron la partitura nacarando el códice
de ritmos, claves, escalas y tonos.
Un ansioso auditorio de ángeles que esperaba el concierto
decidió un redoble de plumas para el nuevo aplauso,
mientras el ángel des-alado
descifraba misterios gozosos
de ritmos, claves, escalas y tonos
combinando la terraza del teclado
con el sótano de los pedales.
Fue la amnesia, la altura, la humildad, el santo al cielo?
No pudo el ángel arrancar ni un trino a tanta selva
de flautas, maderas y marfiles.
Se levantó como un arroyo puesto en pie y ante su público
-ángeles, ángeles, ángeles-
se acomodó un par de alas y de lágrimas
y se marchó andante *ma non troppo*

Por último, señalaremos un fragmento de "desterrados", un poema de C. en el que María pregunta a José cómo son los ángeles[57], y éste responde con una especie de fórmula que nos

[57] Esto nos muestra un pequeño fallo lógico, al ya María saber cómo son los ángeles.

recuerda a la "receta para hacer una naranja": "Son los telegramas de Dios/ su correspondencia oficial y aérea,/ junta tú la porcelana y el relámpago,/ mezcla una fogata con un huerto de dalias,/ no sabría decirte más,/ pregunta a Fray Angélico/ que obtuvo un posgrado en pintar sus plumajes"

+Por fin, el último aspecto en el que nos fijaremos es el tratamiento que hace Peñalosa de los ángeles en "taller de reparación", de S. Aquí los ángeles aparecen también con la función clásica de ejecutores de los planes de Dios, en este caso como portadores de aquellas partes del cuerpo humano que los mortales tienen dañadas y que piden les sean reparadas. (Lo que serán los exvotos que tantas veces hemos visto en ermitas y santuarios).

El poema tiene varias lecturas que se unen. Por una parte, los protagonistas, los ángeles, son los portadores de esas partes que las van a buscar al "taller de reparación", que es un quirófano para humanos. Esta forma de ver el tema es de por sí llamativa. La mirada es de quién contempla el hecho. Pero lo sorprendente llega con los dos últimos versos, en que sin transición y sin comas (el poema no tiene ni una), se produce la consideración del poeta, diciendo que lo que no había era precisamente lo más sencillo: una sonrisa de repuesto. Los ángeles no la tienen, ya que la gente no pide esas cosas que para el poeta es quizá lo más importante. O sea, el tema de los ángeles, es aquí el envoltorio para una reflexión mucho más profunda, sobre la petición de los humanos. Toda una visión franciscana está tras estos versos. En cuanto a lo formal, construcción versal moderna (en este caso sin comas, y con el verso inicial en minúsculas), alguna palabra en inglés, aparición de personajes contemporáneos como Sofía Loren y las referencias a lo contemporáneo (partes del cuerpo=artículos de exportación) o lo natural (rayo de sol=pétalo de sol) en lo metafórico y algún que otro toque de humor (`no había un microbio ni para remedio'):

"los ángeles entraron embozados
dudosos de tener boca y sonreír
arrastraban el silencio de las túnicas
y unas alas puntiagudas de tijeras y bisturí
no había un microbio ni para remedio
ni un pétalo de sol en la nostalgia del quirófano

Recordemos el poema "un ángel y una muchacha"

un armario sí
o digamos un locker
con la fría blancura de los artículos de exportación
los ángeles se arrodillaban ante el armario
los plumajes desinfectados y adorantes
luego sacaban en procesión las partes
que los enfermos invocaban
un corazón de plástico
una mano de garfios color carne
una pierna ajustable
brillaba, una dentadura como el collar de Sofía Loren
caderas plegadizas de suaves muelles
un hígado precioso con la luz de un pez rojo
estómagos como espuma recién tejida por la ola
cuerdas bucales imitación mandolina
en el armario no había eso tan sencillo
como una sonrisa de repuesto"

Resumiendo, en cuanto al tema de los ángeles y su tratamiento, presenta la poesía de Peñalosa una importante novedad, ya que humaniza a los ángeles sin dejar de perder su misión específica, y también porque le sirven para enfocar el tema religioso desde una nueva perspectiva, bien para recrear los hechos religiosos, bien para darnos enseñanzas morales de sencillez. Esto sin tener en cuenta la técnica renovada que emplea.

-Lo inerte: las cosas. Si los ángeles, en la escala de lo creado son del último peldaño antes de llegar a Dios, el último escalón por abajo son las cosas, que en la cosmovisión peñalosiana ocupan un lugar muy digno, cuya principal característica es la de tener vida. Un elemento más, vivo, personificado, en el orden armónico de la creación, que participa también de esa hermandad que une a todos bajo el amor. Las cosas, tanto las naturales como las fabricadas por el hombre, aunque a veces éstas últimas reciban un toque de reproche por parte del poeta mexicano cuando critica lo artificial. Como vemos, las cosas también se prestan a diferentes tratamientos:

+En cuanto al tratamiento moral, que pretende una enseñanza, nos encontramos con la valoración positiva y la negativa. Comencemos por ésta última. Peñalosa critica, en cuatro poemas de M., las cosas artificiales que son nocivas al hombre, por ser artificiales, es decir, por falsear la realidad, por ser no naturales, y además perjudiciales al hombre. Comienza por "Ah, la publicidad", (que aunque no sea propiamente una cosa la hemos incluido en el apartado), a la que humaniza y denuesta sin piedad, en una cascada sin comas no exenta de toques de humor mediante la utilización de algunas marcas: "pero llegó la publicidad sin decir con permiso/ maleducada y buscabullas/ ojerosa pintarrajeada por oficio/ escaladora de muros, violadora de recámaras/ asaltante en despoblado/ mobiloil telefunken good year oxo/ wurlitzer westinhouse woolworth/ palabras para iniciar el asma o la taquicardia/ y otros fosforescentes falsos testimonios".

Pasa después a criticar "el rascacielos", de nuevo con la misma técnica, más la inclusión de la primera persona del poeta, frases coloquiales, las metáforas contemporáneas, y una eficaz contraposición final entre lo humano y lo artificial: "rascar el cielo/ además del mal gusto, la mentira/ cualquier pájaro pone a las antenas sombrero de plumas/ (...)tristeza urbana de mirar los rascacielos iguales/ grandes por incapacidad de hacerlos bellos/ cajas de zapatos, ataúdes en pie/ gallineros sin la ternura de las gallinas/ si yo fuera terremoto empujaría el mar/ para azotarlos/ crines de viento, espadas de agua vuelta loca/ y no dejar piedra sobre piedra/ porque además no hay derecho/ alzar la desolación de estos frigoríficos/ para que ahí nadie durmiendo los entibie/ por la noche los vagabundos/ buscan el calor de las alcantarillas/(...) y en el rascacielos alfombrado de pared a pared/ sólo duermen papeles y chequeras/ y los vagabundos valen más que los papeles y las chequeras".

En "computadora oficial", ya comentado, más que criticar a la máquina lo que hace es una crítica al consumismo, y a ese afán por contabilizar, cuando lo más importante son los números sencillos: "sobrado estoy de todo cuanto sumo/ los ojos no, son apenas dos ojos/ y tanta luz enfrente". "Hermana televisión", por fin, recibe un tratamientos similar en cuanto a la técnica al de la publicidad, pero distinto en el contenido. Por una parte, se la critica, pero por otra, se la admira. Y es tremendamente significativo el llamarle "hermana", fruto de esa cosmovisión franciscana que también se aplica a las cosas. Se va hacia lo positivo, pese a que se podría hablar de una hermana bastante díscola: "desde que entraste nadie habla en esta casa/ montón de sordomudos/ hoja gillette rasura y acaricia/ cállate ya alcahueta, lideresa falsaria/ ay, hermana

televisión/ resplandeces y cantas/ pego el caracol al oído y todo el mar palpita/ una estrella me estalla entre los dedos/ soy yo y los otros, estamos juntos todos/ cosmonautas en tierra/ en el bolsillo guardo el universo".

Y ya estamos plenamente en lo positivo, incluso en lo artificial, con "parábola del semáforo", también en M. Y es sorprendente porque se le une lo religioso explícito, en concreto, es la voz de Jesús (la máxima autoridad) la que en un salto temporal, dice que un semáforo es hermoso. El semáforo como parábola. Sin duda porque representa la armonía dentro de lo artificial. De nuevo, el eje del poema son las metáforas; de referente imaginario siempre un término de la naturaleza. Lo artificial es ya franciscano: "en aquel tiempo dijo Jesús a sus discípulos/ no he visto nada tan hermoso después de las estrellas/ como un semáforo/ la llama roja congelando las sandalias/ la llama amarilla precaviendo el semáforo del ojo/ la llama verde poniendo en marcha el bosque de los báculos/ para el diluvio de las máquinas/ repetid en cada esquina el arcoíris/ y no emprendáis camino/ sin alzar el candelabro de las tres pupilas"

+También las cosas, dotadas de vida, hablan por sí mismas, como en el poema "confesiones de una jícara azteca" (S.), en que encontramos una disposición versal de lo más moderna, con un encabalgamiento que intenta reproducir las notas:

"tócame
golpéame suavemente con los dedos
sueno todavía como entonces
como una lluvia sin prisa
como el titubeo que precede al vuelo de la garza
si preguntas mi nombre
caen tres gotas de música
jí
ca
ra"

+Por último, las cosas son vistas por los ojos del poeta. Y aquí tenemos dos facetas. Por una parte Peñalosa da razón de la humanización de las cosas, de esa vivificación, de esa inclusión de las cosas en la hermandad del mundo, en el ya comentado poema de A. "museo de la infinita levedad

del ser". La razón es el amor, por supuesto: "el museo de la vida está oscuro a los ojos,/ sólo con el corazón puede mirarse". En el museo de Peñalosa hay de todo, sobre todo elementos animales y vegetales, pero también se encuentran las cosas ("Rueda la cabeza de un alfiler guillotinado,/ el eco de oro de una esquila/), aunque la mirada peñalosiana siga obrando selección y desdeñe algunos elementos significativos de ese mundo de lo artificial y material (con el sentido de materialista): " Una moneda? No, pesa demasiado en la conciencia".

La otra faceta nos muestra el último pliegue de la visión franciscana del poeta aplicada a las cosas, en "las cosas lloran" (A.). El poeta se compadece de las cosas, porque son hermanos que se quedan: "los hombres se van, las cosas quedan". Es una mirada que destila compasión y ternura por las cosas. El poema, magnífico, y ya comentado, se sirve de todos los recursos peñalosianos, pero sobre todo de la personificación metafórica y de la hipérbole, para mostrar el quejido inenarrable de las cosas ante la pérdida del hermano hombre. (En el pasaje que transcribiremos hay que observar que el primer verso es una copia de un versículo de las Escrituras). "La creación entera sufre dolores de parto y gime/ hasta las estrellas nupciales lloran,/ los aerolitos son lágrimas que no pudieron enjugar,/ esa columna rota es un muñón acribillado por el tiempo,/ las hecatombes de las pirámides torturadas de grietas,/ de los rincones de las ruinas salen quejidos infinitos".

Como hemos visto en este apartado, nada, ni lo inerte, escapa a esa mirada franciscana que armoniza y da vida a todo lo que toca.

B) Las Recreaciones

Las recreaciones de pasajes de Las Escrituras es el otro gran aspecto dentro de lo religioso en Peñalosa, y supone, de nuevo, innovaciones, debido precisamente a esa visión franciscana que arriba hemos intentado definir. Por una parte estudiaremos cuáles son los pasajes que recrea el poeta, pues son bien significativos; a la vez iremos viendo cómo los trata.

B.1. El ciclo navideño. Es la primera recreación y se encuentra en "canciones para entretener la Nochebuena", en U. Como sabemos, son una serie de 10 poesías de encargo. Pero en esos versos

encontramos nuevas perspectivas al tratar un tema ya clásico. Los poemas siguen un orden cronológico. "Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén", es el primero. Uno de los mejores poemas, que nos ancla ya en una visión del hecho navideño visto por los propios animales que fueron co-protagonistas, por cuanto espectadores. Hablan en plural y hacen referencia a su tradicional ocultamiento por parte de todo el mundo. Quien los rescata del anonimato, les da voz y humaniza es Peñalosa.

Los animales se extasían "cuando el pesebre se llenó de Dios", y también ante la figura de los ángeles, que adoran. Reina tal armonía entre todas las criaturas ante el advenimiento de Dios (los animales elegidos son los embajadores del reino animal), que "nadie nos trató de intrusos, ni de paracaidistas" (de nuevo las metáforas actualizantes). Además de los clásicos buey y mula, aparecen el burrito y el gallo. "Nunca nos hallaréis en los pergaminos rumorosos,/ ni en floridas viñetas, cierres de marfil, cantos de oro./ Nos desconocen la historia:/ el evangelio mismo nos apagó sus luces,/ venimos de la fábula que mana leche y miel,/ nos tajo el aullido de la noche, el hambre de yerba seca,/ el arrimo de la paja, los caminos escarchados/ y ese oscuro instinto de seguir viviendo/ nosotros cuatro: la mula, el buey, el burrito y el gallo./ (...)Nos reunimos aquella noche por el frío, por los profetas,/ cuando el pesebre se llenó de Dios/ y se nos humedecían los ojos/ de resina, de vahos, de campo, como de ternura,/ y se iban doblando las patas de cansancio, de adoración, de sueño/ (...) cuando el pesebre se llenó de Dios,/ cuando no pudo llenarse de pequeño/ y nosotros cuatro: la mula, el buey, el burrito y el gallo/ dimos fe que el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros".

"El almendro floreció a San José" es el segundo de los poemas, y trata sobre la figura de San José, basándose en la Tradición. Haciendo una clásica metáfora, ya que si José es Carpintero, María es la mejor de las maderas. Es también significativo que haya un poema sobre S. José, quien suele pasar oculto en villancicos y demás canciones navideñas (sólo eso, una figura más en el decorado). Aquí el poeta le dedica un poema de los diez. El tratamiento metafórico, pese a anclarse en una tradición, es moderno. Veámoslo en el final del poema: "Él empuñó la vara y floreciste tú, pequeña lluvia de almendro,/ y levantó sus ojos trémulamente viriles para cortarte una mirada/como cuando cortaba una astilla aromosa en los pinares./ Qué madera preciosa para la carpintería,/ ya es Santa María de Señor San José!".

Los tres poemas siguientes ("llega el ángel de la anunciación"; "No temas María" y "Habla el ángel de la anunciación"), tienen en común el tema, y no son muy novedosos. El primero de ellos es la descripción del hecho; el segundo es un soneto en el que habla el ángel a la Virgen, lo mismo que en el tercero, escrito en pareados asonantes, y que presentan como única novedad, algunas metáforas típicas de Peñalosa (la Virgen vista como palmera), y el hecho de que hable el ángel: "Cuando le dije: madre, bendita y llena/ iba irguiendo su cuello de pequeña palmera,/se veía chiquita, los ojos sin mirada/ como si fuera un dátil olvidado/ y un zenzontle sin trino y un grano de granada:"

Otro poema, el séptimo, también versa sobre los ángeles, "la piñata de los ángeles", y es un cántico sobre el júbilo de la Navidad en pareados asonantes, sin más transcendencia.

Dos de los poemas que siguen, el sexto ("el burrito pide posada"), y el décimo ("el burrito huye a Egipto"), nos ponen en situación, por los títulos, de la renovación de los pasajes que recrean, ya que están vistos a través de los ojos de un animal en diminutivo, el burrito. En el primero el burro habla, en pareados asonantes (recordemos el tono popular de las composiciones navideñas que el poeta sigue), como una persona que pide posada. De nuevo nos encontramos las metáforas de Peñalosa. En este caso es interesante el desarrollo metafórico del burro como parte de la procesión que recorre el mundo (parecido al día del Corpus Christi) y de la adoración que se produce. Este hecho tiene una consideración teológica profunda. La Virgen lleva al niño, que es el Santísimo Sacramento (la Virgen como Custodia); el burrito es las andas, su aliento el incensario, su hocico el carbón; los maizales las velas; y las nubes, el palio:

"Y arriba sobre mi espalda, luz de luz, rosa de rosa,
Dios escondido en la Virgen, hostia dentro en su custodia.
En la procesión nocturna mis patas eran las andas;
candeleros los maizales y el palio las nubes blancas.
Mi aliento era el incensario; mi hocico, carbón en brasa.
Soy su servidor el burro que anduvo nueve jornadas.
Al filo de nieve y luna vengo pidiendo posada,
quién me renta una parcela para una Rosa en su Rama?"

En el segundo, el burrito también es el que habla, e incluso recibe conversación por parte de la Virgen. Esta nueva perspectiva del hecho, hace que el burrito se sienta responsable de la carga que lleva, y tenga miedo. La Virgen le consuela diciendo que ambos comparten la misma responsabilidad de llevar a Dios a cuestas. Los dos últimos versos dan un nuevo giro en la responsabilidad ya que, ante ella, le pide al mismo Dios que sea su cirineo, o sea que le ayude a él a llevar tanta carga, es decir a El mismo. Como vemos la figura del animal ha cobrado importancia pareja a la de la Virgen: "Me sentí tan pequeño, tan espuma y suspiro/ que la Virgen me dijo: "Yo también tengo miedo,/ (...) los dos vamos cargando el Infinito a cuestas/ y es mucho Dios en fruto para tan poca rama"/ Sentí luego que todos los asnillos del mundo/ me miraban llorosos, por pequeño y sonámbulo,/ perseguido a cuchillos y pesado de cielo./ Señor, tampoco Tú pudiste cargar solo el madero:/ quieres a este burrillo servir de cirineo?".

Los dos últimos poemas que quedan por comentar, "laudanza del pesebre" y "recuerdo por el gallo de la Nochebuena", tienen en común su tono laudatorio. En ellos habla el propio poeta. El último es un soneto, significativo por cuanto es símbolo de la Nochebuena el gallo que la anuncia. Un animal. El poema está construido a base de metáforas, esta vez más clásicas y literarias, como el molde del soneto ("Nunca la noche tuvo tanta estrella/ como el incendio de estas plumas de oro/ ni en su silencio tal metal sonoro,/ ni en su misa dalmática más bella"). Por fin, en "laudanza del pesebre", volvemos a encontrarnos cómo la mirada peñalosiana se fija en lo más elemental, en lo pequeño, en el pesebre, dentro del cuadro de la Navidad. Y lo alaba, esta vez en metros libres, y con metáforas más atrevidas que las anteriores, y más típicas dentro del pensamiento del poeta mexicano (pesebre=pequeño nido, cojín de hierba, etc.): "Por el llanto de un niño henchida cuenca,/ violento cráter que su amor activa,/ cauce donde navega la esperanza,/ cavidad que se colma de infinito,/ pequeño nido del inmenso sueño;/ sobre cojín de yerba la grandeza,/ la pequeñez apenas extendida:/ basta un temblor de niño entre la paja/ para llenar de Dios el universo".

B.2. <u>De las Escrituras</u>. Denominado así porque la mirada de Peñalosa se focaliza en algunos pasajes muy concretos, tanto del Antiguo como del Nuevo testamento. Los temas que escoge van en consonancia con esa focalización franciscana. Veámoslo:

+Del Antiguo Testamento se fija en el pasaje de la matanza de los inocentes, en un poema del

mimo título (U.) El fijarse en dicho tema nos transmite una enseñanza moral, ya que en la última parte del poema Peñalosa hace una explícita referencia, por boca de las madres víctimas del odio de Herodes, a la actualidad, en la que las madres no quieren a sus hijos por diversos motivos (miedo, ser retrasados mentales, paralíticos, etc.). Estas madres que se han quedado sin descendencia, piden, reclaman, maldicen, en un grito angustiado, a las madres del s. XX, que les den esos hijos que ellas no quieren. El poema está construido en este sentido, y posee una efectiva fuerza. Aparte de las metáforas, la construcción envolvente (termina con los mismos versos con que comienza), los asíndetos, la hiperbolización, lo que importa señalar es la enseñanza moral actual que se puede traducir por una defensa de la vida (plenamente franciscano-peñalosiana) lograda a través de una actualización de un hecho pasado, como si todo fuera del más rabioso presente. Así dice la última parte del poema: "si tenéis un hijo aborrecido, dádnoslo/ paralítico retrasado mental o sordomudo/ lo que vosotros llamáis una desgracia/ dadnos esa desgracia/ por las colinas aquella tarde los becerros bajaban/ balaban a sus madres/ nos quedamos sin ojos/ nos quedamos sin lágrimas/ nos quedamos sin cara".

+Del Evangelio. Del Evangelio tenemos tres poemas interesantes. Dos de ellos recrean pasajes del Evangelio, y el tercero, es un nuevo Evangelio. Todos tienen, no obstante, su peculiaridad. Comenzaremos por "el evangelio de Zaqueo", de U. Como se desprende del título, Peñalosa, de todos los personajes del Evangelio se fija en Zaqueo, por diferentes motivos: por ser pequeño (y esto le da pie para desplegar su humor), por ser rico y luego ex-rico y así dar una enseñanza moral. Peñalosa comienza desempolvando el Evangelio, y rescatando las figuras pequeñas: "De ti nadie se acuerda por pequeño,/ Zaqueo del evangelio según San Lucas,/ y siglos llevas de habitar el capítulo 19". A continuación se recrea, con humor, en la figura del pequeño Zaqueo, cómo no, a través de metáforas, y de juegos de palabras (que a veces son demasiado infantiles): "Conservar decidiste la altura de tu nacimiento,/ a nivel de los higos, volumen de manzana/ (...) para ti se inventaron los centímetros,/ la escala de Jacob y los vidrios de aumento/ (...) y tu árbol genealógico apenas fue una flor". Luego, se recrea el acontecimiento del evangelio y se extrae la enseñanza moral. Para ello Peñalosa acude a saltos temporales, como llamar a Zaqueo `abuelo del capitalismo', y trata a Zaqueo de tú: "Entonces eras rico, abuelo del capitalismo,/ ignorabas la justicia social, los derechos del pobre", "Y el Pobre te ordenó que de las ramas bajaras,/ni Salomón fue digno de un tronco de follaje,/ y entonces aprendiste lo que vale el dinero:/ la higuera que ofrece sus higos para todos". El poema termina, como empezó, con una especie de

exculpamiento por parte del poeta, echando la responsabilidad de lo que ha dicho al propio Evangelio: "Así lo dice el evangelio de San Lucas en el capítulo 19".

"Ay de ustedes", de A. es una recreación, ya comentada, de Mateo, XIX-24, en la que el poeta lanza, a imitación evangélica, imprecaciones admonitorias a los ricos, a los amigos que abandonan al sidoso, a los líderes políticos, a los narcotraficantes, y a los violadores. En total 5 estrofas numeradas. Cabe reseñar el tono moral, el buen humor de la primera -dirigida a los ricos, y ya comentada-, lo mismo que las metáforas con que identifica a los narcotraficantes y a los líderes (los primeros con camada de culebras y los segundos con camaleones de dos vistas). Es un poema también que nos muestra la abominación del poeta por todo aquello que ataca a la cosmovisión frasciscana.

Por fin, "Del quinto evangelio" (U.), es una innovación al poema anterior de parecida estructura. El poema ya desde el título nos pone en consideración de la intención de novedad, al hablar del `quinto' evangelio. El primer verso da la palabra a Jesús, con lo cual no se responsabiliza el poeta de lo que a continuación dice, "Aquella mañana el Señor les habló en parábolas". De hecho, algunas de ellas comienzan con los típicos encabezamientos evangélicos (‘venid a mí’, ‘Bienaventurados’, etc.) Estas 17 parábolas, en estrofas de a lo máximo cinco versos, y que en cinco ocasiones son dialogadas (3, 7, 11, 12, 15). Si bien a primera vista tratan de temas diversos, lo que les une es precisamente la visión franciscana que destilan. Hay algunas muy significativas.

Podemos establecer una pequeña división temática:

+en primer lugar las del ámbito de la naturaleza (3,10,11,13,14,15,). La 3 dice: "Señor, suspiró una florecilla del campo,/ reprende a ese maestro de la ley,/ me acusa de ser una "cocchinela septe punctata",/-Dichosa tú que eres más simple que la botánica,/ y le besó los pétalos". Como se ve, todo un alegato del franciscanismo: la flor como persona, que se queja de la complicación a la hora de denominarla un botánico. El Señor, que la alaba por su simplicidad, y desdeña la complicación. También encontramos tonos de humor: "no me gusta el luto riguroso/ Al pajarillo que salió todo negro de sus manos,/ le puso un gorrito blanco de jockey" (10), "Bienaventurados los pájaros/ que agradecen a los espantapájaros/ la información de que hay trigo cerca" (14).

Tampoco faltan las lecciones morales, como las que da a los "hermanos almendros": "- Qué haré, Señor, que mis brazos revientan?/ -Esperar, hermano almendro, mañana es primavera"(11); o cuando transforma los árboles florales (lo superfluo) en árboles frutales (lo necesario, la vida): "Pasó entre el lujo de los árboles florales/ -Os necesitan más las bocas que los ojos,/ sed árboles frutales" (15).

+en segundo lugar, las del ámbito de las personas (el resto). En ellas encontramos desde la crítica ("Nadie puede servir a dos señores/ a la jaula y al pájaro,/ al cacique y al pueblo" -1-); al consejo, con implicaciones morales ("Cuando caiga la noche, agáchate a recogerla/ tendrán tus manos escalofríos de estrellas" -2-; o la 5 y la 6 de referentes modernos "Cuando vayas a una gasolinería/ despreocúpate del espejo retrovisor/ de tu automóvil,/ para ver delante, limpia el parabrisa", "Y si escalas en elevador el rascacielos,/ recuerda que todo el que sube es subido"; o la 13, en que indica que lo mejor es la vida sencilla y natural, "si tienes dos túnicas/ vende una y compra una flor"); pasando por el consuelo, con tintes de humorismo ("Al ver a una mujer llorando porque era tuerta,/ la consoló: Dos ojos lloran más que uno" -8-; "Venid a mí los que tenéis ganas de dormir,/ os dejo una almohada./ A los que amo, una estrella" -9-). Terminaremos comentando las dos últimas. La 16 dice: Me pides que te haga caminar sobre las olas,/ confórmate con los milagros pequeños/ construye tu barca". Es toda una defensa de las cosas pequeñas y del trabajo"[58]. La última es toda una manifestación de cómo han de ser los ojos franciscanos. Deben de ser puros, para saber ver bien la naturaleza como hermana del hombre: "Si tus ojos fueran puros,/ no confundirías el arco iris/ con un anuncio de cosméticos".

B.3. La vida de María

Como sabemos ocupa todo un poemario, Copa del mundo. Al igual que "canciones para....", sigue un orden cronológico, y como también hemos visto, redunda en algunos de los temas ya tratados anteriormente por el poeta (como por ej. el episodio de la anunciación, que ya había sido tratado en tres poemas anteriormente y que ahora se vuelve a recrear en el ya comentado "un ángel y una muchacha").

[58] En este mismo libro el poeta tiene una composición que exalta el trabajo, titulada "himno al trabajo"

Así pues, el recrear la vida de María se hace objeto de un poemario, en el que el poeta pone en práctica todo su arsenal poético. Llaman la atención especialmente:

a)El tratamiento del material. En la confección del hilo argumentativo de la historia de María, el autor se sirve de diferentes recursos que nutren la historia, desde las recreaciones y transformaciones de conocidos hechos evangélicos[59] hasta las "fantasías por añadidura".

Estas invenciones de Peñalosa constituyen unos seis poemas, aunque todos se basan en tradicionales consideraciones piadosas sobre la vida de María. No obstante, suponen una novedad temática. Son los poemas "himno de Ana al nacer su hija", "me voy", "primera soledad", "fantasía de Judas", "un moño de luto" y "esquela de muerte y vida". Otros dos poemas, "pietá" y "cambio de domicilio", aunque son hechos muy conocidos, tampoco son relatos evangélicos sino productos de la tradición mariana que muy pronto se extendió por toda la Iglesia y que fueron fuente de infinitas manifestaciones artísticas (la mater dolorosa y la Asunción. Tampoco el último poema "Antífona a Nuestra Señora en las presentes necesidades" es, evidentemente, una recreación evangélica).

De estos poemas quizá los que llaman más la atención son "fantasía de Judas", "esquela de muerte y vida" y "un moño de luto". El primero lo constituye una entrevista entre María y Judas, en la que Judas da un beso a María, en evidente alusión al postrer beso del "traidor", y en la que María se lo devuelve. Obsérvese el papel de las voces que narran, el final, la equiparación metafórica de los ojos de la Virgen, el recurso actualizador y el contraste que se nos produce entre la actitud de María y la de Judas, debida sobre todo a nuestro conocimiento en cuanto lectores del los acontecimientos posteriores:

"-Salve, María y le di un beso.
Abrió los ojos y aumentó el volumen de la luz,

[59] Hay que recordar que no son abundantes los fragmentos del Evangelio en que aparece la figura de María

la noche se hizo almacén de joyería
que empalideció a Tiffany de Nueva York.

-Qué gusto verte, Judas,
casi te iba a decir "hijo",
te quiero más que tu madre misma,
qué haces aquí en el huerto y de noche?

-Sigo a tu Hijo, predico su evangelio,
curo a los enfermos, expulso demonios,
guardo la bolsa del dinero
con que vivimos los trece.

-Me das miedo,
el dinero es enfermedad desahuciada
y un demonio terco y canceroso
Dios te guarde, Judas.

María besó la mejilla de un hombre
por donde bajaba
un frío murmullo de sudor a todo el cuerpo."

"Esquela de muerte y vida" es la esquela esperanzada de María, tarjeta verbal de una futura resurrección ("Pasado mañana/ resucitará mi hijo cuando salga el sol,/ saldrán dos soles,/ aleluya"); inteligente recurso del poeta mexicano, tanto en lo formal (disposición versal como el texto de muchas esquelas) como en lo temático, para transmitirnos el ánimo de María.

"Un moño de luto" trata de la muerte de José, en donde el narrador poemático interpela a María ("Se te muere tu esposo, María,/ he aquí que te llamarán viuda todas tus gentes/ y los árboles se pondrán un moño de luto"), permitiéndose en el poema hasta un juego poético de creación (incluso el neologismo `aciela'): "A esta muerte hay que ponerle nombre,/ muerte no,/ el silencio del agua durmiendo siesta en la noria,/ la blancura que resbala por las alas de una

tórtola,/ la cápsula espacial que aciela en los hangares de Dios".

En cuanto a las recreaciones, que constituyen el resto de los poemas, hay que decir que Peñalosa se sirve de una increíble gama de recursos estilísticos para renovar los hechos que toca, actualizarlos y darles una vida nueva. Aunque los estudiemos más adelante, vamos a analizar los elementos poéticos que intervienen en la transformación del siguiente acontecimiento evangélico: "mientras decía estas cosas, levantó la voz una mujer de entre la muchedumbre y dijo: Dichoso el seno que te llevó y los pechos que mamaste" (Lc,11 27).

Peñalosa utilizará la voz narrativa de la protagonista y no la suya (en la que se incluye la frase textual), a través de un salto continuo a la actualidad del siglo veinte (en una equiparación metafórica con la actuación imaginaria, en un lugar público, de un parlamentario, conferenciante, etc., que se permite incluso una acotación humorística y cierta ironía solapada, y que narra desde el presente un acontecimiento pasado) y otro salto temporal que anticipa la pasión de Cristo. Todo ello para producirnos una sensación de actualidad y de permanencia a la vez, junto con un guiño irónico que provoca el contraste entre las palabras de Cristo y las de los políticos. A esto se le une el típico juego metafórico peñalosiano (ojos de avellana, flor del campo) y una disposición versal muy libre: "Ustedes los que han estado en el parlamento,/ perdónenme/ yo no sabía que al orador no se interrumpe/ a no ser con el ruido del aplauso,/ (cuando despierta el auditorio)./ Soy una mujer del pueblo/ sin educación cual ninguna,/ escuchaba a Jesús apretujada entre el gentío/ en la viva tierra y con aquel solazo,/ jamás había oído hablar como él hablaba,/ sin notas, atriles, micrófonos y vaso de agua./ Enciende y quema,/ dice la pura verdad/ sin miedo a las autoridades que se aprovechan / del puesto y de la Ley./ Cuando acordé, estaba yo gritándole/ de puro gusto:/ -Dichosa la mujer que te dio a luz/ y sus pechos que te amamantaron./ No hallé otra alabanza que gustara más al hijo./ Debió sonreír, suspirar, regresar a niño./ Sus ojos de avellana/ me buscaron acaso en el tumulto./ Le estrujé su corazón con una flor del campo/ antes que otros lo transpasen con una lanza".

El resto de los poemas siguen técnica muy similar para recrear, actualizar y dar una dimensión también moral a los acontecimientos marianos.

b)Variedad de recursos y voces.

Aparte de la voz del poeta, hablan en los poemas desde María, su madre, ángeles, José, Jesús, hasta personajes evangélicos como Judas o la mujer de la alabanza; y en muchas de las composiciones aparecen varias voces, debido a los diálogos y a la inclusión de la voz narrativa (ej. "Eclipse de luna"). En cuanto a los recursos, son una variada gama los que hay: metáforas, encabalgamientos en cascada, transformaciones y saltos temporales, toques de humor e ironía, alusiones y citas literarias (a Fray Luis y a Juan Ramón Jiménez), citas textuales (del A.T muchas de ellas, como en "la duda metódica"), onomatopeyas, formas clásicas y libres, arcaísmos (como "primero sueño"), rupturas del sistema esperado (también mediante la adición a textos evangélicos: "María guardaba estos recuerdos en la cajita/ roja de su corazón,/ unos en blanco y negro,/ otros en arcoíris") y un acusado gusto por las acotaciones.

De todos ellos hay que resaltar la consabida imaginería peñalosiana[60] (ahora evidentemente referida, en muchos casos a María, a la que se la llama `rayo láser', `arroyo de plumas de quetzal', `copa del mundo', `trofeo de hermosura', `copa de los árboles', `trofeo de la hermosura', entre otras muchas cosas, pero siempre tendiendo a que el término imaginario sea lo más contemporáneo posible. También se palpa el gusto del poeta por las sinestesias, cuanto más sorprendentes mejor, "olía a rebaño, alfalfa fresca y biberones"); el gusto por las transformaciones temporales para dotar de actualidad la escena que recrea (bien mediante el contraste temporal, bien mediante la inclusión de términos o expresiones actuales: "-Ahora sí, José, toma al niño en brazos/ y recuerda que más vale maña que fuerza"); la disposición versal; el uso abundante de las acotaciones [para producir esos contrastes temporales que tanto gustan al Poeta, "(Isabel no sospechó que millones de hombres/ repetirían su piropo frugal/ a lo largo de los siglos y los siglos); (El camarógrafo corre el video: Llegó/ etc.)"]; la intencionalidad en los títulos (la mayoría de las veces con fines actualizantes: "Tal para cual" referido a los desposorios de María y José; "Tour a la montaña" referido a la Visitación de María a su prima Isabel; "la duda metódica" referida a la duda de José cuando supo del embarazo de María, etc. Menos "pietá" y "Antífona...." todos los títulos intentan un juego y una transformación del hecho que van a recrear); y el empleo de palabras inglesas o francesas en los poemas.

[60] Nos ha llamado la atención, por su parecido con Langlois, una imagen que se repite en varias ocasiones en su Libro de la Pasión, y que es la del viento que aúlla en el hueco de los clavos de Cristo: "cruza el viento aullando por el hueco de los clavos" (en "la pietá")

Hemos querido señalar la variedad de recursos que emplea el poeta, lo que no quiere decir que siempre consiga el efecto estético que pretende. A veces, por ejemplo, las metáforas marianas pueden ser un tanto grotescas -aunque para gustos haya colores-, pese a su actualidad, como por ejemplo equiparar en "la duda metódica" a María embarazada con una antena parabólica (hiperbolizada aún más por el adjetivo), aunque el verso anterior nos parezca un acierto, y el poeta quiera producir un contraste entre la esbeltez de la mujer y la condición de embarazada, que quiere ser muestra del estado de duda de José: "Yo la amaba por su verticalidad de antena,/ cómo amar esa cóncava antena parabólica?". Lo mismo le ocurre al poeta con algunos poemas que, a nuestro juicio, terminan muy bruscamente ("la duda metódica"), algunas rimas forzadas en los cuatro poemas rimados (sobre todo en "Antífona"), o transiciones bruscas en el interior de la narración de algunos poemas (p. ej. "eclipse de sol"), e incluso la repetición de ciertos términos que no logran alcanzar vuelo poético, como "sidoso".

c)Toques teológicos y tercera persona moralizante. Estos toques teológicos salpican muchas de las recreaciones de los poemas marianos, dotando a las composiciones de profundidad conceptual. No son consideraciones extensas, sino meros versos que encierran pensamientos teológicos, casi siempre tradicionales. Por ejemplo, el poema "simplemente un niño", que intenta recrear la idea, recogida en los evangelios, de que Jesús crecía como un niño más. El poema, tras desacreditar a los Evangelios Apócrifos, termina con una interrogación retórica que simplemente nos sitúa en la teología que subyace al hecho: " te parece poco milagro un niño,/ un niño como cualquier niño?".

Sin embargo, estos toques teológicos suelen ser más profundos, aliándose con recursos poéticos. Es habitual en Peñalosa la consideración de Jesús como la Hostia (con la equiparación posterior a la Misa), en un trastrueque temporal, al narrar la infancia de Jesús, como sucede por ejemplo en todo el poema "unos magos barbados" ("La Virgen levantaba al Niño de la cuna/ para que lo besaran las barbas una a una./ Fue una misa solemne cuando a la elevación/ se hincaron los camellos para la adoración"). Otro ejemplo, entre los múltiples que hay, lo tenemos en "la hora del viento", en que recrea el episodio de la Presentación de Jesús en el Templo. Cuando entra en el templo Jesús, Peñalosa hace la siguiente acotación, fruto del juego conceptual -

teológico- que le produce la consideración -meditación- del hecho: "Cerró los ojos y se perdió en la plegaria,/ no hay relojes que midan el éxtasis./ El Deseante fundido en el Deseado/ en un estar fuera de sí, en el Otro,/ silencio y voz, terremoto y quietud".

Y es que no hay mejor camino que lo poético para llenar de contenido incluso a las consideraciones piadosas fruto de la contemplación de determinados pasajes evangélicos o de vivencias personales. Nos referimos, por ejemplo, al comentario que nos suscitan cuatro versos de "me voy", un poema dedicado a la despedida de Jesús, cuando se va a predicar ("me llaman del servicio militar obligatorio": "Me voy, mamá/ me llevo de recuerdo/ las gotas saladas de tu llanto/ para mezclarlas al mar-rojo de mi sangre".

El llanto de María se lo lleva Jesús, para mezclarla con su sangre. Esto tiene varias lecturas. Una es la anticipación de la lanzada que sufrirá Jesús, "y al punto salió sangre y agua" (Jn, 19 3). La Virgen llora por Jesús, a través de él, lo que podía ser el inicio de una consideración piadosa. Otra lectura es una explicación de la simbolización que se hace en la Misa católica, cuando se mezclan unas gotas de agua con el vino que posteriormente será consagrado. Se hace esto precisamente conmemorando el episodio de la lanzada. Es decir, los dos significados se superponen. Lo único que ha pasado es que esa sangre de Jesús, mediante los versos peñalosianos, se han convertido en las saladas gotas del llanto de su madre, lo que teológicamente se puede extrapolar a que en el Sanguis santo está, de algún modo, María. En fin, sólo queríamos dar una muestra de la profundidad conceptual que puede manar de unos cuantos versos, que dicho sea de paso, abundan en este poemario, a modo de pequeños flashes.

Qué distinto éstos versos, en que normalmente se sugiere, de aquellos otros en que se pretende explícitamente adoctrinar -como ocurre en tantos versos religiosos "tradicionales"-; cosa que sólo hará nuestro autor mexicano en los versos finales de "viento negro", en los que explicará, incluso a María, el porqué del episodio en que Jesús la constituye a ella como madre de todos, concretizando en Juan apóstol: "Desde entonces no hay pájaros sin nido,/ tú los engendraste con tus lágrimas,/ porque tu hijo no vino a suprimir el dolor/ ni a explicarlo,/ sino a llenarlo con la presencia de Dios".

* * *

En definitiva, todas estas recreaciones van encaminadas a rescatar, reactualizar episodios importantes de la Vida de Cristo y de la Iglesia, y de paso a ejercer cierta función doctrinal y catequética de una forma implícita y poética. Todo gracias a su estilística "franciscana". Y nosotros juzgamos que este hecho supone una aportación clara a la poesía religiosa contemporánea y un renovar dicha poesía no sólo en lo formal sino también en lo temático, y aquí está la dificultad y el mérito, ya que se parte -como es consciente el poeta- de un tema muy manido.

3.2. La muerte

La muerte es otro de los temas que recorre toda la trayectoria poética de Peñalosa, y que hemos comentado abundantemente al trazarla. Recordemos que muchas veces se reviste el tema con ropajes clásicos, como en los "sonetos desde la esperanza" de U., o los de "casi vida, casi muerte" de M.; mientras que en otras ocasiones lo hace con el verso libre, sobre todo en los dos últimos poemarios, aunque se incluya de vez en cuando algún soneto. Como vemos, el tema de la muerte recorre toda la poesía de Peñalosa, aunque cambie de ropaje. Recordemos también que asociamos la muerte a la ternura cuando analizamos Sin Decir Adiós, y que en Aguaseñora era la muerte precisamente el pespunte que daba cohesión a gran parte del poemario. Allí también señalamos que el tema de la muerte se aplica a todo el mundo franciscano (desde las cosas hasta las personas, pasando por la naturaleza), y citábamos el poema "vivir la muerte" como una explicación última de por qué este tema en la producción poética de Peñalosa: "no se aprende a morir hasta vivir la muerte". A este verso se le puede añadir otro del poema "el mar y la ola": "la vida sobra si la muerte falta".

La muerte es para el poeta algo consustancial, un referente para esta vida. Un referente que, en el caso más grave, puede llevarle a lanzar un bramido: "Se vive uno muriendo, y no se muere" (`un toro bravo y célibe'), pero que nunca le llevará a rebelarse contra Dios. La muerte no escapa a su visión franciscana y, aunque no se la denomine en ninguna ocasión -cosa que no deja de extrañar- con el calificativo hermana, lo es[61]. Esto lo demuestra el normal tono con que se

[61] Se podría considerar aquí también a la muerte como igualadora de todos los elementos

suele tratar el tema, sobre todo referido a la propia muerte personal del poeta. Ya lo dijimos, pero conviene recordarlo ahora, añadiendo una nueva consideración. Este tema de la propia muerte está presente en casi todos los sonetos de "sonetos desde la esperanza", al comienzo de la producción poética de Peñalosa, pero sobre todo en uno titulado "mi entierro": (véase el humor en los dos primeros versos) “Aumentad una losa a mi apellido/ para lo que me queda todavía,/ (...)Resuelto en polvo ya, pero de estrellas,/ Joaquín Antonio, ayer apenas fuiste/ lo que hoy es cruz en tierra mexicana"; y se continúa hasta los dos últimos poemas de A., "sé que vendrás" (en que a ese entierro anterior se le une la figura de Cristo que viene y una consideración moral: "tengo la piedra que la fecha espera,/ la fosa abierta y el cajón cerrado/ lo que no tengo es nada de equipaje") y "confesiones, capítulo penúltimo" (en la que el poeta se sitúa en la sala de espera ante el viaje definitivo, sin billetes; de nuevo lección moral: "sólo Tú puedes comprarme/ el boleto de regreso").

Dentro del tratamiento de la muerte, el poeta utilizará todos los recursos disponibles, como por ejemplo los usados en el poema que quiero comentar para cerrar este apartado "carta a la abuelita", de subtítulo `de sus macetas al cielo'. Hemos elegido este poema porque muestra muy bien el lugar que ocupa la muerte dentro del conjunto de la visión franciscana del poeta.

El poema es una carta a la abuelita (en diminutivo afectuoso) muerta, pero viva (en el cielo, aunque quería alargar la existencia terrena), que en vida cuidaba con amor de sus plantas, a las que trataba como seres vivos. Plantas y hombre en una relación de amor. Incluso aparecen los ángeles como un elemento más. Y las plantas, que se quedan con las cosas, echan de menos a la abuela y la saludan vía poética. La muerte, causa de la separación, se ve como algo inevitable, pero no excesivamente doloroso, aun cuando el poeta se torna melancólico. Un hecho que está ahí. El poema derrama ternura por doquier. Obsérvense las personificaciones, las metáforas, y la interrogación retórica y los coloquialismos, que dan mucha actualidad y dinamismo a esta carta:

"Tú pensabas abrir los botones del durazno,
pero tus manos se cerraron antes como nueces duras.
Qué cómo están las macetas que regabas?
No te preocupes, dulces ojos de yerbabuena,

---

de la creación, como hermanadora de todos

el mundo sigue igual.
(...) Todavía hay primavera. Todavía.
Lo que no hay son pupilas.
Tú, agachadita de años, rondabas el azul de los jardines
y eran tus ojos una pareja de avispas de oro entre las flores.
Pero, qué hacemos con el corazón, abuelita, que tampoco cambia?
Es la historia de siempre: grano, espiga y rastrojo.
No hay más que vida y muerte.
Tú lo supiste, mejor lo sabes hoy,
sentada en tu sillón de nubes
cuando por alargar la vida tomabas té de menta
y la hoja de mejorana neblinaba tu sueño.
Tú decías al oído de las flores: ustedes tienen sed,
y te dolían los lirios, y oías cómo sus manchas los quemaban.
No te preocupes, están bien tus macetas.
Mira esa nueva flor. Muerta tú, los telares de Dios trabajan.
Pero qué le vamos a hacer, abuelita;
te saludan mucho y me dicen que te extrañan"

3.3. El Humor

Es otra de las constantes que recorren la obra poética peñalosiana, y que procede doblemente de la mirada franciscana. Por una parte el humor forma parte de lo cotidiano, de lo pequeño, de lo entrañable. Por eso, el humor que encontramos tendrá esas características, y sólo en contados casos será ácido. A lo más, crítico, eso sí, con una ironía sutil, fina. Por otra parte, los ojos de niño pequeño se prestan muy bien a los juegos con las palabras, a buscar expresiones ambivalentes, al gracejo y ver distorsionada la realidad desde un punto de vista infantil. Todo esto se manifiesta en lo poético principalmente en las ironías (recuérdese aquel poema "collage de un general que tomó el poder" (M.): "mi general es obeso/ (dibuje usted una circunferencia)/ (...)mi general ama el orden/ (esboce usted un cementerio)", y en los juegos conceptuales (que son juegos de palabras en su mayoría) y las metáforas. Ya los hemos ido señalando a lo largo del

presente estudio; recordaremos aquí algunas frases: `desde que te moriste vivo a-penas' (en "nacido de mujer"); ` Fue la amnesia, la altura, la humildad, el santo al cielo?' (en "concierto de órgano"); o aquel verso de "el alma se despide del cuerpo que abandona": `sólo mi adiós te deja frío'.

Este buen humor, proveniente de su visión franciscana[62], tiene una serie de características:

+Es cotidiano. Se encuentra en los acontecimientos de todos los días, y puede salpicar cualquier hecho tratados poéticamente, sea grave o no. Ejemplo de esto es el poema "desayuno de papel" de M., que destila humor e ironía conjuntamente. El poeta lee el periódico mientras desayuna, invitándonos a participar. La selección obrada por la mirada peñalosiana, junto con la yuxtaposición a que somete el poema más los dos versos antitéticos finales, muestran un enfoque de las noticias de la realidad bajo el prisma del humor. En los versos, aparentemente caóticos, se trabaja la noticia, y no se desdeñan rimas internas como "Joselillo recorrió el anillo pero rechazó el rabillo", que provoquen la sonrisa. Como se ve, por otra parte, la técnica de construcción es plenamente vanguardista -obsérvense también las acotaciones-. Transcribiremos algún fragmento:

"doña Luisa me sirve el perfecto desayuno
una taza de café, el periódico y el pan
el sol tiende un mantel de olores frescos y calientes
  ustedes gustan?

[62] El poeta, en el prólogo a su libro México lindo y devoto (antología de Humor con agua bendidta y Más humor con menos agua bendita), da una explicación del porqué de la raíz del humor religioso -podemos ver claramente el franciscanismo-, a la vez que hace un estudio sobre el humor religioso en México. El poeta dice: "El humor es fruto del amor y la confianza, de la esperanza y la alegría. Por eso el cristianismo si permite sonreír. Un hijo puede hacer bromas del padre, un amigo del amigo; pero no el esclavo del amo ni la creatura impotente de las fuerzas desconocidas y desbordadas del universo". "Dios es padre, los hombres son hermanos, el amor es la religión, porque es el amor el que establece y liga las relaciones del hombre con Dios y del hombre con los otros hombres" "No hay amor sin humor, ni humor sin amor. Porque el amor sin humor, el puro respeto congelado, establecería distancias, abismos sin puentes, bloqueando el encuentro entre dos seres"

la Organización de Estados Americanos en la cuerda floja
la temperatura se mantendrá muy alta
dos enmascarados asaltaron el banco agrario
el obispo de Cuernavaca predicó sobre repartición de bienes
se gratificará sin averiguación a quien entregue
un perrito que responde al dulce nombre de Kalimán
su inconsolable viuda participa tan sensible pérdida
(...)doña Luisa, enfríeme el periódico
y caliénteme el café, buen provecho"

+Se une al tratamiento de lo temático religioso, como ya vimos por ejemplo en el caso de los ángeles y como veremos a continuación con la Virgen, en un poema "A nuestra Señora del siglo XX" (U.) que interesa por varios aspectos. En primer lugar, porque es uno de los pocos poemas "devocionales" que encontramos, y en este caso totalmente renovado. Y aquí llega el segundo aspecto: es una letanía para la Virgen totalmente actualizada mediante metáforas de término imaginario con referente real y contemporáneo, que podrían parecer a primera vista un poco groseras para comparar a la Virgen, (tractor, trilladora, torre de lanzamiento, etc), pero que en la lluvia metafórica en que se incluyen (aparte de los adjetivos que las matizan), mezcladas con metáforas más literarias y alguna tópica de las letanías tradicionales y otras tópicas que renueva, muestran una tremenda actualización. Además, y este es el tercer aspecto, revelan una gran parte de estas metáforas de referente actual un exquisito buen humor. El elemento metafórico, clave en Peñalosa, se viste también de ropajes de humor mediante la selección precisamente de ese término imaginario, componente de toda metáfora. Veamos parte de este poema:

"A ti, agua elemental, fuego primero,
(...)detectora de nuestros pecados, carretera de la gracia
aérea como el jet, alegre como los anuncios de gas neón
como el plástico como el papel celofán, tersa y translúcida
(...)para los sordos de infinito, sonido estereofónico
institución de préstamos para el mendigo de virtudes
refrigeradora de nieve que nos libras de la corrupción
(...)dulce anestesia de las heridas
seguridad social de las almas inválidas

(...)hilo directo con el Padre, traductora del Verbo
canal uno del Espíritu
televisión que a los ojos nos acercas el cielo
(...)abogada del sindicato de pecadores todos!
tractor campesino que dispones el campo
trilladora de espigas, copa del mundo
torre de marfil, torre de David
torre de lanzamiento que a los ángeles nos impulsas
(...)edificio para la reunión de las naciones, nuestra embajadora
asamblea de la paz, concilio de los olivos
de tus dedos vuelan palomas y palomas..."

+Por fin, lo religioso tiene, a veces, una estrecha relación con lo feo, en la mirada del poeta mexicano. Esto se debe a la concepción franciscana de Peñalosa, en que no existe lo feo, que no es más que una "belleza en sol menor". Hay que saber mirar lo que es aparentemente feo, ya que no es tal, en una visión presidida por el igualitario amor. Precisamente el humor obra aquí como gafas, como lente correctora de la realidad, que la torna a como es, a como la ve el poeta dentro de un mundo armónico. Ocurría esto, por ejemplo, en el mundo animal, en el que el poeta, siguiendo a S. Francisco, reivindica los aparentes animales feos o desagradables, como los ratones, arañas, etc. transformándolos metafóricamente. En ese juego de transformación, muchas veces la nueva metáfora provoca el humor, la sonrisa, aunque el juego responda a una motivación profunda. Ya se sabe que muchas veces el humor es el lubricante que amortigua la gravedad de la vida. Todo esto, se puede observar en un poema, raíz de esta concepción, titulado "teoría de lo feo" (S.). Se explica tal teoría de lo feo mediante transformaciones metafóricas que, aparte de responder a una mirada conscientemente infantil, muchas veces son denotadoras de un humor muy sano. Fruto, como dice el poeta de una mental cirugía plástica. Una metáfora excelente de lo que hacen los ojos imbuidos de amor del poeta mexicano, y que se vierte, cómo no, en el quehacer poético. Obsérvese por último el inicio en minúscula y la disposición versal:

y por qué han de ser feos
los perros cojos que prefieren el jazz
la escultura decapitada por garantía de antigüedad

la muchacha pecosa salpicada como la vía láctea
el calvo fosforescente añadiendo neón a la noche urbana
la grieta del palacio donde anidó la golondrina
    más arquitectónica que todo el palacio
las manecillas de reloj de los enanos
la niña tuerta con vocación marinera de faro
los jorobados de la dorada estirpe de los camélidos
ah, las vejezuelas-tibios-gorriones-duraznos-en-almíbar
        nada es feo
la fealdad es belleza en sol menor
    si en la calle descubres una arruga
    unos oscuros labios
aplica mentalmente la cirugía plástica"

Poética y conclusiones

No queremos cerrar el estudio del poeta mexicano y de esta peculiar vía franciscana sin antes hacer referencia a lo esencial de su poética. Esto se debe a que la poética nos pone de manifiesto la utilización de ciertos recursos poéticos, en aras de una intencionalidad que no es difícil, a esta alturas, descubrir.

La poética de Peñalosa se deja ver muy pocas veces en el mismo verso, y sólo hemos encontrado referencia explícita en prosa, en la ya mencionada "noticia autobiográfica" que precede a Un minuto de silencio, y que está fechada el 15 de agosto de 1966. De esta introducción podemos sacar los siguientes parámetros: poesía es visión amorosa de la realidad=contemplación; la poesía está llena de trabajo y de "noches oscuras"; la poesía ha de ser sencilla y llena de esperanza; la poesía ha de estar abierta al diálogo, cuyo interlocutor son todos los elementos de la Creación; la poesía ha de ser comprometida; la poesía ha de ser clara y también divertida. Pero dejemos hablar al poeta:

"Porque poesía es contemplación, pedimos "un minuto de silencio" (...) Me cuesta escribir un

poema. Y me duele. Dichosos los que gozan al crear. Mi pequeño grano de trigo sabe de sepulturas, de cribas y de hoces. Piedras de molino. Llamas de horno.

Pasan meses, años de sequía, sin que apunte ningún verso, como este páramo del altiplano potosino en que nací. (..) Para mí ha sido noche oscura, nunca llama de amor viva.(...)

No busco etiquetas, sino la hermosura sola, viva en su esplendorosa desnudez. No hay poesía de ayer ni de hoy. Hay poesía de siempre. Lo demás lleva un nombre usurpado.

A la poesía evocadora de la angustia, muchas veces ficticia, prefiero el canto sencillo y reconfortante de la esperanza, ésta la virtud más desconocida.

Frente a la poesía del egoísmo que se cierra al monólogo, opto por la poesía de la comunicación que se abre al diálogo. Además del "yo", que sólo miran los poetas cegatones, hay que añadir todos los pronombres: tú, nosotros, ustedes, ellos, y el universo tumultuoso, y las humildes criaturas. Todo es pertenencia del hombre, el hombre es de Dios, como en Pablo de Tarso.

Creo en la poesía comprometida, si por compromiso se entiende la fidelidad del poeta a su vocación de hombre en el mundo.

Creo en el misterio de la poesía, en su raíz de inefabilidad; pero la detesto como esfinge y cripta si la "oscuridad" es simple evasión o disfraz de impotencia.

Dante pedía un velo para atenuar la luz de la poesía. Bienvenido! Pero que, por favor, no nos quiten las ganas de leer..."[63].

Como se ve, el poeta tiene meridianamente claro su concepto de poesía, derivado de su visión franciscana. La poesía ha de ser clara y sencilla, asequible, dotada de esperanza, y si ha de reclamar, ha de reclamar el diálogo con lo pequeño, lo olvidado, además de estar impregnada de buen humor. Esto no quita que la poesía sea un trabajo arduo, que sabe de esperas y de tiempos baldíos. Ambas cosas son las que se ven reflejadas en los recursos poéticos del escritor mexicano, y que no son incompatibles. Así encontramos un léxico sencillo, universal, que abarca todo el campo de la creación (especialmente aquel de reivindicación animal); unos versos sencillos, bien clásicos (referidos a la muerte, de un juego conceptual un poco más complicado, o los pareados asonantados o consonantes) bien libres (incluyendo el versículo); un juego metafórico rico y sorprendente, pero de términos imaginarios muy actuales y de uso común, sin que falten algunos

[63] Op. cit. pág. 9-10

poemas en que el componente simbólico es más importante, con imágenes surrealistas; una construcción versal tanto clásica como vanguardista (asíndetos, encabezamientos con minúsculas, espacios interversales, guiones, paréntesis de acotación, barras, encabalgamientos visuales, etc.) que nunca es críptica; unos temas que no son ni exquisitos ni para minorías, sino más bien lo contrario, debido también esto a su -a veces explícito- afán moralizante; una óptica de niño-adulto con vetas de humor e ironía. En definitiva, toda una gama amplia de recursos que muestran un gran trabajo oculto para dar sencillez y naturalidad a la forma, y un mensaje claro y franciscano en el contenido.

En cuanto a la poética dentro de su poesía -metapoética- como señalamos, casi no hay nada. Podemos ceñirla a tres referencias. Una es un verso de A. que dice "y los puntos suspensivos que fue lo mejor del poema", que es toda una declaración de doble lectura: lo mejor del poema es lo por decir, pero también lo más pequeño y aparentemente sin importancia, los puntos suspensivos.

Por otra parte, dos poemas que suponen la continuación de la desacralización de la poesía que vimos, en referencia a Dante, en la "nota autobiográfica", y que muestran, de nuevo, el gusto de Peñalosa por ver las cosas desde una perspectiva distinta, esta vez llena de ironía. Se trata de la prosa de la poesía, es decir del dinero y la poesía. Es curioso observar cómo la mirada del poeta mexicano trata este aspecto de la poesía, aunque responda a una clara intencionalidad, como las palabras de la mencionada "noticia" nos hicieron ver. El primer poema es "de un futbolista a un poeta" (M.). El poeta no defiende al poeta: "amigo,/confiesa que me tienes envidia/ (...)nadie ha muerto jamás por un soneto/ ni mucho menos vive/ prueba mi camiseta/ comerás el pan con el sudor de tu frente/ es más sabroso el pan que una hoja de laurel". Y por si no quedara claro, vamos a transcribir el "testamento del poeta desconocido", repleto de ironía (el poema comienza en mayúsculas con el pronombre personal egocéntrico, separado por comas) hacia un determinado prototipo de poeta, aunque mezcle también elementos reales. Creemos que el poema no necesita comentario:

"Yo, de profesión poeta,
en el uso de mis facultades líricas
y bajo el impulso divino de la inspiración,
dejo a mis lectores las poesías que compuse

inéditas todas,
refulgentes las rimas de eco y las metáforas,
violetas, golondrinas, suspiros, arroyuelos
y una que otra amada inmóvil,
dejo mis deudas a mis queridos deudos,
que la poesía tiene también su prosa.

* * *

En cuanto a las conclusiones, y siendo muy esquemáticos señalaremos que:

-Joaquín Antonio Peñalosa es el máximo exponente, en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea que nosotros conocemos, del franciscanismo poético, entendiendo por el mismo, un peculiar enfoque poético que supone una óptica amorosa orientada hacia el orden fraternal y armónico que existe en la naturaleza como Creación, ya que el Creador es el Dios Padre de todo lo existente. Esta concepción supone también un interés especial por lo pequeño dentro de esa creación.

-Este franciscanismo poético es el eje de su poesía y poética, aunque en él confluyen o coinciden su visión de la muerte, su humor y su ironía. Es por ello que la cosmovisión peñalosiana la denominemos metonímicamente cosmovisión franciscana.

-Así pues, los elementos que conforman el franciscanismo poético del escritor mexicano son lo religioso en sí mismo visto desde una perspectiva franciscana, la concepción de la muerte, el humor y la ironía.

-El método poético también es franciscano, entendido como una focalización de la mirada hacia los que sufren, los débiles, los marginados, gracias a una mirada conscientemente infantilizada. Esta mirada infantil produce: A)una crítica hacia lo artificial/no natural, sin acidez pero con la ironía del adulto-niño que contempla la realidad del mundo con una visión franciscana, que le permite toda clase de licencias y libertades.

B)una nueva visión de la religiosidad en que Dios es un Padre amoroso

("la primera hormiga" A.) que preside la creación, en la que los animales no sólo hablan, sino que prestan sus ojos para que a través de ellos se recreen los clásicos temas de la vida de Cristo y María ("Canciones para entretener la nochebuena" U.; Copa de mundo). Y no sólo los animales, sino también los ángeles, objeto de especial atención por parte del poeta mexicano, que sin perder su identidad y misión, se humanizan estrepitosamente, haciéndose familiares al hombre.

-Como se ve, una visión integradora y armónica de la creación, en la que sólo no tiene cabida lo artificial, lo falso, lo "grande".

-Supone este tratamiento una renovación formal/temática de algunos manidos temas de la poesía religiosa hispanoamericana (el ciclo de la Navidad y el tratamiento de los ángeles), al igual que la explicitación poética integral del franciscanismo ("el quinto evangelio" U.). Este hecho de por sí haría que el autor mexicano sea una figura indiscutible dentro del panorama poético religioso hispanoamericano contemporáneo.

-Dentro de los múltiples recursos tanto clásicos como vanguardistas de los que se sirve Peñalosa para verternos poéticamente su visión franciscana, cabe resaltar el despliegue metafórico, en el que el término imaginario es "real" y vinculado al mundo de la naturaleza, y que muchas veces se alía con el juego, el buen humor y la sutil ironía.

-El franciscanismo de Joaquín Antonio Peñalosa es siempre ortodoxo, como también lo será en Bernárdez y en Mistral, aunque en ésta unido al "paganismo congénito". En el costarricense Debravo será un franciscanismo humanista y "ateo". Como vemos, diferentes andaduras son posibles.

Y es que el franciscanismo es una corriente de pensamiento teológico-filosófico-vital, que recorre la historia de la civilización occidental y que en este siglo tiene una especial importancia en la poesía religiosa hispanoamericana, y no sólo religiosa, como lo manifiesta el libro de Vicente González Martínez, San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea[64].

---

64 Universidad Ponticifia de Salamanca, Salamanca, 1985. Otros libros de consulta para ver la influencia del franciscanismo son: Antonio Rotzetter, Un camino de evolución: el espíritu

En su antología comentada aparecen los siguientes escritores hispanoamericanos: Rubén Darío ("Los motivos del lobo"), Amado Nervo ("la hermana agua", "Santa Pobreza"), Juana de Ibarbourou ("Cartas a San Francisco", "Relato del beso de San Francisco al leproso", "ofrenda leve"), Gabriela Mistral ("Motivos de San Francisco"), J. Santos Chocano ("la plegaria del lobo"), Alfonso Reyes (El Deslinde), Pedro B. Palacios ("El Misionero"), José Martí, José E. Rodó, Jorge Luis Borges. González Martínez cifra en cuatro las características del franciscanismo: portador revolucionario; establecedor de un contacto con Dios a través de las criaturas, dando lugar a un panteísmo sublimado y no paganizante; una comprensión poética de la vida; y un amor por la naturaleza. Nosotros veremos cómo es el franciscanismo que aparezca en los poetas de la vía intimista anteriormente mencionados.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

franciscano de ayer y hoy, Ed. Paulinas, Madrid, 1984; J. A. Merino, San Francisco de Asís y nuestro tiempo, Cisnero, Madrid, 1982; Lázaro Iriarte, Historia Franciscana, ed. Asís, Valencia, 1979.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

III. VÍA DEL INTIMISMO

Denominamos a esta vía así porque, a diferencia de las dos anteriores, supone un énfasis en la relación en sí misma entre el hombre y Dios, meollo de la poesía religiosa, como quedó definido en el capítulo primero, amén de constituir un tipo diferente de la vía teológica y franciscana. Mientras que para aquéllas era un tipo de relación de conocimiento más o menos implícito y que se manifestaba de forma explícita, en la vía intimista el tipo de relación se centra más en el sentimiento, y en la subjetividad del mismo. De ahí que se derive, como consecuencia lógica, la evolución en la poesía religiosa de un determinado autor, según vaya evolucionando la relación poético-religiosa, dando lugar a variantes, más o menos acusadas, e incluso a contradicciones, desdichos, etc. Las otras dos vías, por el contrario, suelen manifestar relaciones intimistas bastante continuadas ya que parten de posiciones en que lo moral o lo didáctico juegan un papel primordial por parte del sujeto poético de la relación.

El hecho de ser una relación sentimental, íntima y personal, condiciona, como es obvio, los dos elementos que se relacionan, el sujeto y el objeto, llegando incluso al trastrocamiento de uno por otro. Se puede decir que hay tantos tipos de relación sentimental como sujetos poéticos, aunque nosotros hallamos elegido de entre las muchas posibles, cuatro, que responden también a ciertos paradigmas que seguirán, o en los que coincidirán, otros muchos poetas hispanoamericanos.

No obstante, podemos decir también que estas cuatro voces muestran eficazmente un tipo poesía religiosa del siglo XX, quizá la más abundante y que mejor refleja al sujeto poético del siglo XX frente a una Divinidad que no es tan claramente el Dios cristiano de la vía teológica o franciscana. Una relación, también, menos convencional y confesional, que puede juntar lo más piadoso y devoto con lo más blasfemo y desacralizador, llegando incluso a la suplantación divina.

Hemos de recordar, asimismo, que en la denominación clasificadora de los cuatro caminos que suponen estas cuatro voces hemos intentado aglutinar los diversos aspectos que suelen constituir la intimidad del poeta o destacar el rasgo primordial, siempre después del

nombre, para dar a entender que lo más importante en este tipo de poesía religiosa es el tú humano que se enfrenta ante la Divinidad y constituye una peculiar relación. Así, Gabriela Mistral y su franciscanismo y paganía congénita; César Vallejo y su dolor y blasfemia; Jorge Debravo y lo erótico-sexual religioso; y Nicanor Parra y sus dos vertientes religiosas.

Evidentemente, este muestrario puede y debe ser ampliado. Así por ejemplo, el mismo Ernesto Cardenal podría figurar aquí en su relación mística, o si la extensión de la presente investigación fuera ilimitada, podríamos dedicarnos pormenorizadamente a estudiar la poesía religiosa de Raúl Zurita o de Pablo de Rokha, que desarrolla uno y anticipa otro, aspectos que trataremos en la obra de Parra. No obstante, como ya se vio en el cuadro del capítulo primero, estas cuatro voces recorren bastantes de las posibilidades que la vía intimista ofrece.

Por fin, otro aspecto que debemos recordar es que una característica que une a los cuatro poetas, amén de su condición de laicos y su no intencionalidad doctrinal (excepto Parra, que quiere hacer antipoesía, en este caso religiosa), es que su producción poética no pivota sólo sobre la poesía religiosa, aunque la misma sea uno de los elementos fundantes de la misma, y no se pueda explicar cabalmente ninguna de sus producciones poéticas sin la intimidad hecha verso de una relación religiosa.

III.1. GABRIELA MISTRAL, FRANCISCANISMO Y PAGANÍA CONGÉNITA

Dentro de los diversos caminos que se trazan en esta relación de intimismo con Dios que estamos estudiando, vamos a comenzar con una poetisa chilena, referencia indispensable en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, Lucila Godoy Alcayaga[1], Gabriela Mistral, primer premio Nobel de Literatura (1945) a un escritor hispanoamericano, "por su poesía lírica inspirada en poderosas emociones y que ha hecho de su nombre un símbolo de las aspiraciones idealistas de todo el mundo latinoamericano".

Como sostiene Martin C. Taylor, uno de los mayores investigadores sobre el sentido religioso de Gabriela Mistral junto con Leônidas Sobrino, Luis Vargas Saavedra y Jaime Quezada, "su poesía es arte religioso en el sentido de que está dedicado a temas transcendentales y ontológicos. La poetisa habla a Dios a su manera; a Cristo le concede la suprema reverencia; se ensalza el amor, la caridad y la humildad. Su arte, por haberse desarrollado sin constricciones ni dogmas religiosos y haber evitado así las incongruencias de una religión formalizada, es capaz de transmitir una réplica responsable al problema de Dios, Jesucristo, la vida, la muerte y el universo. En cierto sentido su arte es religión. Y así conserva esas virtudes que cualquier religión puede poseer"[2].

Nosotros estudiaremos cómo es esa poesía religiosa, intentando descubrir su peculiaridad en el estilo poético de la escritora chilena, al igual que también haremos mención especial -entre otros textos prosísticos- a los "motivos de San Francisco", textos en prosa[3] que sin ningún rubor

[1] "De la temprana admiración por el inglés Dante Gabriel Rosetti y por el gran poeta provenzal autor de Mireya nació el pseudónimo adoptado por Lucila Godoy Alcayaga", en Sáinz de Medrano, Historia de la literatura hispanoamericana, op.cit. cap. I, pág. 130

[2] En Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral, Gredos, Madrid, 1975, pág., traduccción de "Gabriela Mistral´s Religious Sensibility", University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, pág. 28.

[3] "Las oraciones prosísiticas más perfectas de Gabriela Mistral, en su lenguaje de religiosidad y en su escritura unitaria y depurada", para Jaime Quezada, en su estudio prologal a "Gabriela Mistral: Poesía y Prosa", Biblioteca Fundación Ayacucho, Vol. 189, Caracas, 1994,

podemos considerar poéticos por su acendrado lirismo, y que complementarán la imagen que destila su poesía. Procederemos como venimos haciendo en la presente investigación.

Biografía y bibliografía

Seremos lo más concisos posible, ciñéndonos a nuestro tema, ya que la vida y obra de Gabriela Mistral ha sido abundantemente estudiada, siendo hoy en día, en la literatura chilena, una figura que se está redescubriendo (recientemente se celebró un amplio proyecto cultural conmemorativo, "Gabriela Mistral a 50 años del Premio Nobel de Literatura").

De entre las numerosas biografías que se han publicado[4], y los múltiples escritos que sobre el tema nos dejó la poeta chilena[5], iniciamos nuestra andadura con el estudio de Leônidas Sobrino Porto, Dios en la poesía de Gabriela Mistral[6]. Nos interesa especialmente la segunda parte del estudio, ya que la primera es una biografía religiosa, en la que no se mencionará nada del influjo teosófico, aspecto ampliamente estudiado por Taylor, como veremos a continuación. Esa segunda parte la constituye un itinerario poético en el que nos muestra cómo va cambiando

---

pág. XXVI (el cap. IV "un sentido religioso", págs. XXIV-XXVIII)

[4] Cabe reseñar, entre las más recientes la de Violeta Doéguez (Conociendo a GabrielaMistral su vida y su obra, SM, Santigo de Chile, 1991); Luis Víctor Anastasia (Gabriela Mistral:poética de la imagen y sentido de la vida, Montevideo, 1995); y Efraín Szmulewicz (Gabriela Mistral: biografía emotiva, Rumbos, Santiago de Chile, 1988). Para un rápido y acertado bosquejo sobre las fechas y los datos biográficos más importantes consultar la Cronología Fundamental de Gabriela Mistral en Antología de Poesía y Prosa de Gabriela Mistral, de Jaime Quezada, Fondo de Cultura Económica, México, Santiago, 1997, págs. 391-96, libro que citaremos a menudo. Además, contamos con el libro de Patricia Rubio, Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1995.

[5] Luis Vargas Saavedra publicó en 1968, Prosa religiosa de Gabriela Mistral (Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1978), un libro recopilatorio de 30 textos religiosos prosísticos - excluyendo las prosas místicas de Desolación- que van desde 1916 a 1954, y que constituye el libro de referencias textuales en prosa del tema que nos ocupa más importante.

[6] Escola tipográfica Pío X, Río de Janeiro, 1957

la concepción de Dios en los distintos poemarios de la poeta chilena.

"Dios es, en *Ternura*, ternura: 'Duérmete, mi niño/ duérmete sonriendo,/ que es Dios en la sombra/el que va meciendo', y su presencia es presencia de amor: 'Dios padre sus miles de mundos/ mece sin ruido./ Sintiendo su mano en la sombra/ mezo a su niño'"[7]; "y el Dios de *Desolación* queda en las páginas mistralianas, como reflejo de dolor y desolación, Cristo doloroso y Dios desolado, o es, esencialmente, como Cristo aventador y Dios desolador, el Señor bíblico del AT, Dios anterior a la Revelación"[8]; "El Dios de Tala es Dios de Revelación. Gabriela y Dios, son, en Cristo, '¿Resucitados, Resucitados!"[9]; en *Lagar* "es el Dios que oprime, que estrecha, Dios dulce y tremendo", "Gabriela y su poesía son racimos maduros para el lagar. Y Dios es lagar"[10]. Leônidas Sobrino no hace mención al componente franciscano, aunque hable del telurismo, ni tampoco a la blasfemia del árbol mistraliano que nosotros estudiaremos.

Después de la tesis de Sobrino Porto, merece comentario especial los datos y las conclusiones del estudio de Taylor, uno de los más completos y exhaustivo del tema religioso - centrado más en su vida que en su obra- hasta la publicación del libro de Luis Vargas Saavedra. En el apéndice D encontramos una interesante conferencia de G. M., leída en la Hebraica, el 18 de abril de 1938, "Mi experiencia con la Biblia". En ella habla Gabriela de su pasión por la Biblia (su inicio con la abuela, su lectura a los 20 años y sus frecuentes relecturas), de su caída al Budismo, su orientalidad y su retorno a la Biblia (objeto principal de estudio para Taylor), hasta el momento en que escribía esas líneas, "y siento no sé qué euforia viviendo una hora de lo que llama la Iglesia 'la comunión de los santos'"[11].

---

7 Op. cit. pág. 81

8 Op. cit. pág. 87. Hace mención al 'Dios triste', y al denominado "apetito de arcángeles y ángeles", en una interesante nota (pág. 88 nota nº 261). También hay otra interesante nota sobre la Virgen en la pág. 91

9 Op. cit. pág. 93

10 Op. cit. págs. 93 y 96 respectivamente

11 Op. cit. pág. 287

Taylor concluye, entre otras cosas, en relación con su vida religiosa:

-Gabriela vivió en contacto íntimo con el Antiguo Testamento toda su vida, refiriéndose en su poesía a las mujeres bíblicas que imploraban a Dios un hijo, y eso implica muchas huellas de su propia infertilidad.

-rompió con la religión institucionalizada, practicando una teosofía que abarca principios cristianos y budistas, en la que pudo mantener su amor por Jesucristo y su unidad con todas las criaturas. El énfasis de la teosofía a la formación de una hermandad universal produjo su hondo efecto en las creencias religiosas de Gabriela. En 1924 una crisis religiosa le forzó a reconciliar su temprana aversión a la Iglesia con los posibles beneficios de ésta a la sociedad, influida en parte por Bergson y en parte por los socialistas cristianos. En los últimos 30 años de su vida creyó que la Iglesia tenía el poder suficiente para iniciar las reformas que le permitirían ofrecer un cristianismo caritativo, dinámico y ennoblecedor.

No obstante, hay que señalar que Taylor no parece tener en cuenta la gran importancia que tuvo en la vida religiosa de Gabriela Mistral su más que devoción a san Francisco -pertenecía a la Orden Tercera de San Francisco, con cuyo cinturón fue enterrada[12]-, y a otros santos como a Santa Catalina de Siena, Santa Teresa del Niño Jesús, San Vicente de Paúl, Juan María Vianney, y especialmente a Teresa de Ávila[13]. Del franciscanismo de Gabriela hablaremos en su momento, ya que abundaremos a continuación un poco más en la teosofía y el budismo.

[12] El propio Taylor recoge (pág. 115), una carta en que se ve, aparte de su peculiar "independencia" respecto a la obligación de ir a Misa, su relación con esta orden tercera, " yo no voy a misa! Pero eso no quiere decir que no vaya usted, y que suponga que soy anticatólica. Al contrario! Sólo que mis padres de la Orden de S. Francisco aceptan que yo lo sea, sin obligaciones litúrgicas, por mi salud"

[13] A este respecto hay que señalar el precioso artículo de Marie-Lise Gazarian Gautier, "El encuentro de Gabriela Mistral con Santa Teresa" (en Santa Teresa y la literatura mística hispánica, actas del I congreso internacional sobre Sta. Teresa y la mística hispánica, Edi-6, 1984, págs. 721-727) a raíz de un artículo de Gabriela Mistral sobre la santa abulense en El Mercurio, Santiago de Chile, 12 de julio de 1925, titulado "Castilla". También señala Quezada, "tanta admiración va a tener por la Carmelita de Ávila que, al correr del tiempo, andará por la meseta de Castilla siguiendo la huella de la fundadora, de la andariega, de la loca de amor por Cristo, como bien la llama" (en Gabriela Mistral: poesía y prosa, op. cit. pág. XXV)Dos andariegas natas con algunos paralelismos.

Luis Vargas Saavedra muestra la evolución religiosa de Gabriela Mistral a partir de una carta de la poeta chilena dirigida al padre Francisco Dussuel, S.J., "y que es un exactísimo compendio de su vida religiosa, hasta 1954", fecha de la misma. Vargas irá comentando y demostrando con citas -provenientes de cartas y de textos de Gabriela Mistral publicados en periódicos-, en paralelo con esta carta, la evolución religiosa de la poeta chilena Para él, la preocupación social será la piedra de toque su ideología. Reproduciremos los fragmentos elegidos por el propio Vargas, y que hablan por sí mismos.

"Yo tuve la Biblia desde los 16 años tal vez; una abuela paterna me leía los Salmos de David y ellos se me apegaron a mí para siempre con su doble poder de idea y del lirismo maravilloso... Yo fui un tiempo no corto miembro de la Soc. Teosófica. La abandoné cuando observé que había entre los teósofos algo de muy infantil y además mucho confusionismo. Pero algo quedó en mí de ese período -bastante largo-; quedó la idea de la reencarnación, la cual hasta hoy no puedo -o no sé- eliminar... Yo he tenido una vida muy dura...,tal vez ella alimentó en mí la creencia de que esta vida de soledad absoluta -yo no tuve sino la Esc. Primaria- que ha sido mi juventud, viene de otra reencarnación, en la cual fui una criatura que obró mal en materias muy graves... Del Budismo me quedó, repito, una pequeña Escuela de Meditación. Aludo al hábito -tan difícil de alcanzar- que es el de La Oración Mental. Le confieso humildemente que, a causa de todo lo contado, no sé rezar de otra manera. Debo confesarle más: no puedo con el Santo Rosario. Una amiga mejicana, católica absoluta, me ayudó mucho a pasar de aquel semibudismo -nunca fue total, nunca perdí a mi Señor J.C.- a mi estado de hoy...; lo que influyó más en mí, bajo este budismo nunca absoluto, fue la meditación de tipo oriental, mejor dicho, la escuela que ella me dio para llegar a una Verdadera Concentración. Nunca le recé a Buda; sólo medité con seriedad... Después de esto vienen, vinieron las frecuentaciones de las Místicas Occidentales. La selección de oraciones con las cuales rezo tiene mucho Antiguo Testamento; pero el nuevo me lo sé creo que bastante bien. Mi devoción más frecuente, después de la de N.S.J., es la de los Ángeles".

Así pues, hay que reseñar estos datos biográficos que influyen en gran manera en el corte de su poesía religiosa:

-en 1892 abandona su padre el hogar

-su hermanastra Emelina, maestra rural, quien la educa y enseña a leer será la imagen humana y lírica de "La maestra rural".

-en 1901, en la Serena, su abuela paterna, Isabel Villanueva, le lee los Salmos de la Biblia. Estas lecturas la motivarán religiosamente[14]

-en 1909 se suicida su amigo Romelio Ureta Carvajal, empleado ferroviario a quien había conocido un par de años antes. El suceso provoca la escritura de dolorosos poemas, como "los sonetos de la muerte"

-en 1922 es invitada a México para colaborar en los planes de enseñanza. En su estancia en México (1922-24) se produce, como señala la misma Gabriela , el retorno al catolicismo, después del sarampión teosófico-budista, gracias a Palma Guillén, la secretaria que el Ministro de Educación José Vasconcelos, le asignó durante su estancia allí. Según Vargas, el año de 1924 señala el apogeo de "religiosidad con sentido social. Tres textos señeros: "Discurso ante la Unión Panamericana en Whasington", y los artículos: "Cristianismo con sentido social" y "El catolicismo en los Estados Unidos" (...) En el artículo "Cristianismo con sentido social" -tal vez su prosa más religiosamente genial- asevera claramente su vuelta al catolicismo"[15].

-Aunque vuelve una temporada a Chile en 1925, inicia una larga etapa como cónsul -Nápoles, Madrid, Lisboa, Brasil, Los Ángeles, México, y Nueva York, en donde fija su residencia y fallece-, en la que sólo retornará a su país en 1938 y 1954. En esos años muere su madre (29), se suicida su sobrinastro Juan Miguel[16] a los 17 años cuando la acompañaba en Petrópolis (43), y fallece también su hermana Emelina (47). La muerte de Juan Miguel trae diversas consecuencias en la vida religiosa de Gabriela Mistral Vargas Saavedra analiza, "al borde de la locura, desesperada, se aferra de la religión -o de las religiones- con una vehemencia patética. No le

[14] A este respecto, y abundando más, recogemos las siguientes palabras de G. M. en un texto titulado "Contar", publicado en Repertorio Americano, San José, Costa Rica, 20 de abril de 1929, recogido en Antología...., op. cit., en que señala: "dos o tres viejos de aldea de dieron el folklore de Elqui -mi región- y esos relatos con la historia bíblica que me enseñara mi hermana maestra en vez del cura, fueron toda, toda mi literatura infantil". También especialmente el texto "Mi experiencia con la Biblia" (de la "revista de la Sociedad Hebraica Argentina" y recogido en Vargas, op. cit. págs. 39-46).

[15] Op. cit. pág. 1

[16] Para comprender bien la historia de la vida y muerte de este sobrino, apodado cariñosamente por G.M Yin o Yin Yin, ver la nota a pié de página 14, del estudio de Vargas, op. cit. pág. 16, y también págs. 17-18

basta su catolicismo; cogerá socorros del hinduismo -otra vez el Karma- y del orientalismo (métodos para desviar el pensamiento imantado a Juan Miguel) y del Yoga (ejercicios de meditación absorbente)"[17].

A raíz de la muerte de su madre, como también recoge Vargas, " le escribió a un amigo lo siguiente: '... yo que tengo del cielo, no una, sino muchas visiones contradictorias, no sé si alcanza en alguna parte eso que llama la Iglesia su cuerpo glorioso'", lo que le lleva a afirmar que "en realidad, rectifiquemos, nunca la teosofía llegó a ser un asunto 'lejano'; más bien, le perduró en el sentido de su mejor eclecticismo"[18].

Así pues, la actitud de la Mistral[19] desde 1925 hasta su muerte, según Vargas, será "la de un neocatolicismo social, con elemento 'rezagados' de orientalismo, rosacrucismo, yoga y budismo"[20]

-Es importante señalar también su ligazón con el mundo de la enseñanza, como maestra primero, como directora después, y posteriormente como formadora de maestras. Y dentro de esta tarea su relación con la religión, tanto en la expresión poética ("la maestra rural") como en sus escritos y conferencias, especialmente en "la oración de la maestra", que forma parte de la sección de prosa de su libro Desolación, y que fue escrita por Gabriela Mistral durante su permanencia en Punta Arenas, enero de 1919 ("Muéstrame posible tu Evangelio en mi tiempo, para que no renuncie a la batalla de cada día y de cada hora por él", " Amigo, acompáñame!, sosténme!. Muchas veces

[17] Op. cit. pág. 18. Vargas además ejemplifica este hecho en varias cartas de consuelo ante la muerte que escribe a Isolina Barraza de Estay, y a la muerte de la madre de D. Carlos Dorlhiac (pág. 20). Añade, "en los cuadernos inéditos de Gabriela Mistral hay amplia muestra de este periodo brasileño, obsesivo y trágico. Junto a copias de textos 'orientalistas' de Walter Newell, Shri Aurobindo, H.Durvillle, Berdaieff y Vivekananda, hay copias de los Evangelios y del A.T.: selecciones sobre la resurrección de la carne, el perdón divino y la asistencia del Santo Espíritu. En 1944 empezó a rezar de un 'libro de horas' que se había compilado con citas del Evangelio, textos orientalistas y oraciones hechas por ella misma" (pág. 19)

[18] Op. cit. pág. 13

[19] Nos permitimos utilizar el artículo, a modo de bula cervantina, como ocurre en Chile

[20] Op. cit. pág. 14

no tendré sino a Ti a mi lado. Cuando mi doctrina sea más casta y más quemante mi verdad, me quedaré sin los mundanos; pero Tú me oprimirás entonces contra tu corazón, el que supo harto de soledad y desamparo. Yo no buscaré sino en tu mirada la dulzura de las aprobaciones", "Y por fin, recuérdame desde la palidez del lienzo de Velázquez, que enseñar y amar intensamente sobre la Tierra es llegar al último día con el lanzazo de Longinos en el costado ardiente de amor"), y en "pensamientos pedagógicos", publicados en Revista de Educación, n 48, Santiago, junio-julio 1948 (el punto 23 reza: "Las parábolas de Jesús son el eterno modelo de enseñanza: usar la imagen, ser sencilla y dar bajo apariencia simple el pensamiento más hondo")

-Por fin, es importante anotar aquí la ideas que la propia escritora chilena expuso sobre "el sentido religioso de la vida", en una conferencia que Vargas dice sin fecha 1916? 1924?, en relación con la materia, la naturaleza y el descubrir en ella a Dios, idea paulina, base del pensamiento franciscano. Son palabras que nos ayudarán a entender las conclusiones de nuestro estudio.

"La materia está delante de nosotros, extendida en este inmenso panorama que es la naturaleza con la intención aparente de hacernos olvidar lo invisible, apegándonos a su hermosura, y nuestro cuerpo está susurrándonos, que él es nuestra única realidad. Son los dos tentadores, son los dos insignes engañadores. Religiosidad es buscar en esa naturaleza su sentido oculto y acabar llamándola al escenario maravilloso trazado por Dios para que en él trabaje nuestra alma" (...) "Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio, y saben que la rosa es algo más que una rosa y la montaña algo más que una montaña; ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes del verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en las yemas de Dios"[21].

* * *

Respecto a su producción poética, como bien es conocido, sus poemarios son:

-Desolación, Instituto de las Españas, New York, 1922. (Incluye una sección de prosas 'místicas')

-Ternura, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1924

-Tala, Editorial Sur, Buenos Aires, 1938

[21] Op. cit. págs.27-28

-Lagar, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1954
-Poema de Chile, Ed. Pomaire, Barcelona, 1967

En cuanto a su prosa poética religiosa, son los "motivos de San Francisco" su obra mayor, aunque haya dejado en múltiples artículos y escritos trazas de su inequívoca religiosidad, como hemos tenido ocasión de señalar. Estos 'motivos' serán únicamente los que estudiemos. Como recoge Vargas, el 24 de febrero de 1925, en El Mercurio, se publicó la segunda parte de su "Respuesta a los Italianos", en donde G. M. declara "...para el próximo centenario franciscano estoy terminando una nueva vida de San Francisco, a fin de que en esa fiesta del Espíritu esté también presente la voz de una católica de habla española"[22]. Se publicaron principalmente en El Mercurio (Santigago), y se recogieron completos por primera vez en Gabriela Mistral: Motivos de San Francisco, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, 1994 (Recopilación y prólogo de Jaime Quezada).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La conformación del intimismo religioso en Gabriela Mistral

Varios son los aspectos que conforman la religiosidad poética mistraliana, a lo largo de su producción poética, tratados de forma diversa y que nos dan muestra de la peculiaridad de su poesía religiosa.

La referencialidad[23]

[22] Op. cit. pág. 13. Sobre la creación y evolución de estas notas se puede consultar en "Notas a los Motivos de San Francisco", pág. 134

[23] A este respecto hay que citar el índice onomástico clasificado de referencias religiosas y bíblicas de Taylor, basado en las *Poesías completas*, "la frecuencia y distribución de estas referencias confirman el constante interés religioso a lo largo de toda la vida de la poetisa e indican exactamente en qué poemas, y , por lo tanto, en qué periodos de su desarrollo religioso-poético adoptó, rechazó y continuó las referencias" (pág. 259). Para ver los nombres de A.T. y N.T. que aparecen y su distribución hay que consultar las tablas III,IV,V y VI. Taylor establece unas pocas conclusiones: -mayor preocupación por figuras religiosas en la poesía posterior a *Desolación*; -*Desolación* es el de mayor ref. a Dios y a Cristo; mayor interés por ángeles, santos y ritual en *Tala* y *Lagar*; -estos libros reflejan también sus lecturas de libros de mitología y filosofía.

Comenzaremos por el aspecto más aparentemente superficial, el de la referencialidad. Se refiere ésta tanto a la utilización de diversas figuras bíblicas con las que Gabriela se sentía identificada especialmente, como al empleo de aspectos bien conocidos de la liturgia, credo o simbología cristiana, usados como referente consabido/compartido. Su uso frecuente dice mucho de la espiritualidad/religiosidad de sus versos al igual que de su conocimiento habitual de los libros sagrados.

La propia poeta nos habla de sus lecturas religiosas en "mis libros" (Desolación), " Biblia, mi noble Biblia, panorama estupendo,/ en donde se quedaron mis ojos largamente,/ tienes sobre los Salmos las lavas más ardientes/ y en su río de fuego mi corazón enciendo!/(...)/Después de ti, tan sólo me traspasó los huesos/ con su ancho alarido, el sumo Florentino"/(...)Y para refrescar en musgos con rocío/ la boca, requemada en las llamas dantescas,/ busqué las Florecillas de Asís, las siempre frescas/ y en esas felpas dulces se quedó el pecho mío!"/(...) desde Job hasta Kempis la misma voz doliente!". Estas lecturas marcarán profundamente la poesía religiosa de Gabriela Mistral, especialmente la Biblia y Las Florecillas.

Es quizá Tala el poemario en que menta más personajes bíblicos. En "Lápida Filial", en clara referencia a su madre, a quien santifica de alguna manera, insertándola en la estirpe "de viejas madres: La Macabea/ Ana, Isabel, Lía y Raquel"; en "Pan", en la que ella se define así, "yo con mi cuerpo de Sara vieja", bien cargado de significaciones referidas también a la maternidad. Otras mujeres bíblicas serán Raquel y Rebeca con las que se tiene "mano a mano" ('Sal'); pero no son sólo figuras bíblicas las que aparecen, también "las viejas que no pueden morir:/ Clara de Asís, Catalina y Teresa" ('Vieja') o "Santa Lucía blanca y ciega" ('Sal'). Y aunque algunos de estos nombres "actúen" más de referentes que otros, su aparición en los versos posee un hondo significado, sobre todo en el nombrar a mujeres viejas, fuertes y madres espirituales, como se autoconsideraba Gabriela, "envejecida como si muriera" ('la extranjera') y más si tenemos en cuenta que nada está dicho al azar en la poesía de G. Mistral.

Pero no sólo tienen cabida los personajes femeninos, también aparecen en el mismo poemario, como ese segundo aspecto a que nos referíamos arriba -lo consabido-, hombres. Así David ('todas íbamos a ser reinas'), Salmanazar, José e Isaac ('Nocturno de los tejedores viejos').

Las referencias bíblicas, utilizadas las más de las veces como segundos elementos de comparaciones, son frecuentemente utilizadas por Gabriela, al igual que las referencias a personajes grecolatinos.

Dentro también de este elemento cabe destacar el uso de referencias cristianas como parte integrante de la imaginería poética. Señalaré un ejemplo, también de Tala para que se entienda lo que queremos decir. En 'Sol del trópico', entre las muchas imágenes que nos presenta de "Sol de los Incas, sol de los Mayas, /maduro sol americano",-objeto de su poesía- la poeta dirá, "maíz de fuego no comulgado/ por el que gimen las gargantas/ levantadas a tu viático; corriendo por los azules/ estrictos y jesucristianos", una clara imagen, fruto de la conglomeración de diversas figuras retóricas (metáfora sol=eucaristía; metonímia gargantas=personas/montañas-naturaleza; personificación y adjetivación) que basan su fuerza en su referencia a palabras/conceptos cristianos (viático/jesucristiano), y que casi pintan el verso, ofreciéndonos un paisaje de cuadro daliniano. De paso, Gabriela inserta lo cristiano en un poema que, junto con otros, está concebido para cantar las esencialidades americanas. La poeta chilena no sólo no puede desprenderse de sus referencias cristianas, sino que las utiliza constantemente como un elemento más de su modelar poético.

Por fin, dentro de la referencialidad, queda comentar la presencia de los ángeles[24] y arcángeles en dos de sus poemarios, Tala y Lagar. En el primero aparece "Dos ángeles", en el que G. M. transforma la creencia cristiana en el ángel de la guarda en una dualidad ("No tengo sólo un ángel/ con ala estremecida:/ me mecen como al mar/mecen las dos orillas/ el ángel que da el gozo/ y el que da la agonía, / el de alas tremolantes/ y el de las alas fijas") para expresar por una parte el dualismo de su vida y, por otra, resaltar con la mayor fuerza poética posible el éxtasis del único momento amoroso vivido, calificado además como Epifanía, "sólo una vez volaron/ con las alas unidas;/ el día del amor,/ el de la Epifanía/.../y anudaron el nudo/ de la muerte y la vida". Como vemos, aflora de nuevo los elementos cristiano-religiosos para expresar el tan clásico tema de eros y thanatos. Y no es suficientemente expresivo que este hecho se produzca bajo las alas de dos ángeles? El día del amor es el día del vuelo perfecto, del vuelo angélico de alas unidas. Feliz imagen literaria y vital. Una referencialidad religiosa muy fecunda

[24] Recordemos su confesada devoción por los ángeles.

poéticamente.

Pero es en Lagar donde nos encontramos con más presencia angélica ('La fervorosa', 'último árbol' y 'regreso') . Incluso se habla de los diversos ángeles, que responden a la clásica distinción teológica, como algo cotidiano en la vida del hombre (pero nunca fuimos soldados/ del coro de las Potencia/ y de las Dominaciones"[25]). Es en 'regreso', un poema importante dentro de la concepción religiosa de la Mistral, que parte de una idea, con raíces platónicas, cristianizadas por Quevedo, en que la vida es un sueño en el que hemos sido como niños ("fuimos niños, fuimos niños, inconstantes y desvariados) pues no nos dimos cuenta de que siempre permanecimos en la Patria, "pues vagamente supimos/ que jugábamos al tiempo/ siendo hijos de lo Eterno./ Y nunca esta Patria dejamos,/ y lo demás, sueños han sido,/ juegos de niños en patio inmenso:/ fiestas, luchas, amores, lutos". En esta vida ficticia, esa otra patria que creíamos verdadera, los ángeles fueron nuestros compañeros ("y al Ángel Guardián rendimos/ con partidas y regresos"), y testigos ("y los Ángeles reían/ nuestros dolores y nuestras dichas/ y nuestras búsquedas y hallazgos/ y nuestros pobres duelos y triunfos"). Lo peor de todo, para Gabriela Mistral, es que en las patrias de este sueño, "nos llamaban forasteros/ y nunca hijos, y nunca hijas!". Como vemos, una visión bastante escéptica de la vida 'baldía' del hombre, en la que Dios se presenta como "dueño" ("Desnudos volvemos a nuestro Dueño"). Pese a ello la figura de los ángeles es positiva.

En 'la fervorosa' también aparece su ángel, esta vez arcángel, en cuatro versos entre paréntesis en los que la poeta nos muestra su trato asiduo con él, "yo no sé si lo llevo o si él me lleva;/ pero sé que me llamo su alimento,/ y me sé que le sirvo y no le falto/ y no lo doy a los titiriteros".

* * *

Como hemos visto, las referencias religiosas de la escritora chilena son un muestrario

[25] En 'Nocturno de la consumación' de Tala vuelven a aparecer los Árcángeles y las Potencias, obsérvese, siempre con mayúsculas. También ocurre lo mismo en 'Recado terrestre', del mismo poemario, poema dirigido a Goethe para que descienda de entre los coros de Tronos y Dominaciones y hable, un poema que también comienza con la deconstrucción del padrenuestro.

evidente de su religiosidad, sus conocimientos religiosos y su fe, y actúan en un doble sentido, por una parte como material poético (termino de comparaciones, metáforas, etc.) y por otra como referencia plena de significados religiosos (citar a determinadas mujeres, los ángeles), llegando incluso a hacerlo conjuntamente, como en el caso de los dos ángeles.

La identificación con la figura de Cristo

A lo largo de los diferentes poemarios de Gabriela Mistral se produce una identificación entre la poeta y Jesucristo, correspondiendo, la mayoría de los casos con situaciones personales de dolor por las que la escritora chilena atraviesa. De ahí que esa identificación sea con la Pasión.

En el poema 'Nocturno' de Desolación (poemario del que ella dice: "Dios me perdone este libro amargo y que los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también") se puede apreciar cómo se identifica Mistral con Jesucristo, ya desde los primeros versos, en los que utiliza su misma plegaria, superponiendo la oración del padrenuestro con la plegaria del Monte de los Olivos, "Padre Nuestro que estás en los cielos/ por qué te has olvidado de mí!". Versos que cerrarán en cursiva el poema. La oración -dirigida al mismo Cristo- que son estos versos no ofrece interrogaciones, sino gritos, admiraciones. Y la estrategia es establecer el paralelismo con la pasión de Cristo (" Llevo abierto también mi costado,/ y no quieres mirar hacia mí!"), por la traición amorosa, incluso incrementada ["me vendió el que besó mi mejilla;/ me negó por la túnica ruin./ Yo en mis versos el rostro con sangre,/ como Tú sobre el paño, le di./ Y en mi noche del Huerto, me han sido/ Juan Cobarde y el Ángel hostil" (el ángel no fue hostil a Cristo sino que le confortó)] para recordarle que "levanto/ el clamor aprendido de Ti", y así forzar ese Tú para lograr su ruego. Inteligente oración. Después de este poema, se volverá a identificar con la Cristo llagado en 'Cima', aunque esta vez de forma mucho más sutil, " Seré yo la que baño/ la cumbre de escarlata?/ Llevo a mi corazón la mano, y siento/ que mi costado mana".

Será en otro nocturno ('Nocturno de la consumación', en Tala) en donde Gabriela Mistral nos vuelva a hacer otra equiparación con Cristo, esta vez de modo menos palmario, sin la equiparación verbal explícita. Simplemente ante la similitud anímica entre ella y el estado de Cristo en la desposesión total de su pasión. Se sugiere, se da a entender, sobe todo en los dos últimos versos, "he ganado el amor de la nada,/ apetito del nunca volver,/ voluntad de quedar con

la tierra/ mano a mano y mudez con mudez,/ despojada de mi propio Padre,/ rebanada de Jerusalem!". Este poema oración, lleno de buena poesía, de nuevo redunda en el estado espiritual de Gabriela Mistral aunque muestre mucha más madurez, un dolor por amor muy distinto al del desengaño o la traición, "un amor que es terrible/ y que corta mi gozo a cercén", más espiritual y profundo. El tiempo no transcurrió en balde.

La oración

Si la oración es hablar con Dios, la Mistral entabla un diálogo bastante frecuente con Él, a través de su poesía -y de su prosa, recordemos la 'oración de la maestra', 'oración a Nuestro Señor por Yin', 'Oración a Jesucristo por Yin', o 'los Motivos de la Pasión'-. El origen y modo de orar mistraliano tiene una referencia inequívoca, su madre, como ella misma nos dice, "ya el niño junta palabritas como vidrios de colores. Entonces tú nos pones una oración leve en medio de la lengua y allí se nos queda, viva, hasta el último día. Esta oración es tan sencilla como la espadaña del lirio y espiga así, temblorosa, hacia los ojos del Señor. Con ella, tan leve!, pedimos todo lo que se necesita para vivir con suavidad y transparencia sobre la costra llagada del mundo; se pide el pan cotidiano, se dice que los hombres son hermanos nuestros y se alaba la voluntad vigorosa del Señor. Y de este modo la que nos mostró la tierra como un lienzo extendido lleno de formas y colores, nos hace conocer también al Dios escondido detrás de las formas"[26].

La oración poética de Gabriela Mistral, siempre desde la fe, adopta diversas modulaciones y tonos, de acuerdo con el tipo de oración que sea: pide y ruega, se desahoga o interroga. Veámoslo.

a) Oración de petición. También esta oración de petición presenta múltiples aspectos, siempre de acuerdo con el momento vital que la poeta chilena atraviese. En Desolación, "poemario de amor y dolor en su romanticismo y celos y tragedia"[27], pide:
-su muerte, debido a la no correspondencia amorosa, "por eso es que te pido/ Cristo, al que no

[26] En "Evocación de la madre", publicado en El Mercurio, Santiago, 24 de junio, 1923, y recogido en Antología..., op. cit.

[27] Jaime Quezada, en Antología..., op. cit. pág. 15

clamé de hambre angustiada:/ ahora, para mis pulsos,/ y mis párpados baja!" ('Éxtasis')

-la conversión de la gente ("de una laxitud, de un miedo, de un frío") y si no, en un gesto que no se volverá a repetir, su desaparición, " Oh Cristo! un dolor les vuelva a hacer viva/ l' alma que les diste y que se ha dormido,/ que se la devuelva honda y sensitiva,/ casa de amargura, pasión y alarido"(...)" Retóñalos desde las entrañas, Cristo!/ Si ya es imposible, si Tú bien lo has visto,/ si son paja de eras, desciende a aventar!".[28]

-el apoyo divino, dirigido a un Tú, que es Cristo, "En esta hora, amarga como un sorbo de mares,/ Tú, sosténme, Señor/(...)Tú no esquives el rostro/Tú no apagues la lámpara,/ Tú no sigas callando!" ('Tribulación')

-el perdón para Romelio Ureta, quien se suicidó. En 'el ruego', G. M. hace todo un alarde impetratorio-sacerdotal, pidiendo a Dios el perdón del suicida, lo que entonces estaba mal visto socialmente, ya que incluso no se permitía a los suicidas reposar en lugar santo. Recordemos que años después Ernesto Cardenal hará un poema parecido en "oración por Marilyn Monroe". El poema es una exquisitez de G. M. que comienza su ruego así, "Señor, tú sabes cómo, con encendido brío,/ por los seres extraños mi palabra te invoca./ Vengo ahora a pedirte por uno que era mío,/ mi vaso de frescura, el panal de mi boca", recordándole a Dios su confianza mutua. Pasa después a entablar el diálogo-forcejeo con Dios, presentando las bondades de su defendido y rebatiendo las pegas que le pone el Señor ("Te digo que era bueno, te digo que .../(...)/Me replicas, severo, que.../(...)Pero yo, mi Señor, te arguyo que .../(...) Que fue cruel? Olvidas, Señor, que le quería"), y es aquí, cuando llegamos al argumento principal de G.M: ella le amaba ("Tú comprende: yo le amaba, le amaba!"), y aunque ello sea amargo y conlleve la muerte, como la de Él mismo en la cruz, es también dulce: "El hierro que taladra tiene un gustoso frío,/ cuando abre, cual gavillas, las carnes amorosas./ Y la cruz (Tú te acuerdas oh Rey de los

[28] A este respecto podríamos hablar de los problemas de comunicación que a veces tuvo Gabriela Mistral, según sus propias palabras, con los demás, aunque éstas se refieran a los comienzos de su vida laboral, "parece que no tuve ni el carácter alegre y fácil ni la fisonomía grata que gana a las gentes"(...)"mi madre, mientras tanto, visitaba la vecindad haciéndose querer y afirmándome así el empleo por casi dos años. Yo lo habría perdido en razón de mi lengua "comida" y de mi hurañez de castor que corría entre dos cuevas. la sala de clase, sin piso y apenas techada, y mi cuartito de leer y dormir, tan desnudo como ella" (en "El oficio lateral", conferencia pronunciada en 1949 en Veracruz, México, recogida en Antología..., op. cit. pág. 287 y 289)

judíos!)/ se lleva con blandura, como un gajo de rosas"[29]. Además, la poeta amenaza con la continuidad de su ruego hasta que obtenga lo que quiere ("todos los crepúsculos a que alcance la vida", "fatigaré tu oído de preces y sollozos"), y recuerda a Dios que si le perdona toda la creación sabrá que perdonó, "se mojarán los ojos oscuros de la fieras,/ y, comprendiendo, el monte que de piedra forjaste,/ llorará por los párpados blancos de sus neveras:/ toda la tierra tuya sabrá que perdonaste!"[30]. Una oración impetratoria y sacerdotal perfectamente estructurada, nacida del corazón, ejemplo del pedir cristiano.

Y aquí queríamos hacer una reflexión sobre el talante de Gabriela Mistral, sobre su humanidad y generosidad. En ningún poema pide un hijo la poeta a Dios, pese a ser un conocido anhelo. En el "Poema del Hijo", también en Desolación, se lamenta muy dolorosamente por no haberlo podido tener con el amado, ahora muerto, (" Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise tener un hijo tuyo/ y mío, allá en los días del éxtasis ardiente!"), pero no increpa a Dios por ello, simplemente le pide compasión, "Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje/ con los trigos divinos, y sólo de Ti espero/ Padre Nuestro que estás en los cielos: recoge/ mi cabeza mendiga, si en esta noche muero!".

Muestra también de este talante es la oración de "himno cotidiano" (de título bien significativo), esta vez de Ternura, poemario de tono y verso bien diverso, en el que Gabriela Mistral nos muestra su espíritu en una oración suelta, fresca, confiada, mañanera y de cada día, al Señor, y que constituye todo un programa de vida. "En este nuevo día/ que me concedes, oh Señor!,/dame mi parte de alegría/ y haz que consiga ser mejor./ Dame Tú el don de la salud,/ la fe, el ardor, la intrepidez,/ séquito de la juventud;/ y la cosecha de verdad,/ la reflexión, la sensatez,/ séquito de la ancianidad./Dichoso yo si, al fin del día,/ un odio menos llevo en mí;/ si

[29] Obsérvese de nuevo la unión de amor y muerte, amor y cruz, en una metáfora, que con el hierro de los clavos, puede poseer también simbología erótica. Tampoco puedo dejar sin comentario un cuarteto que precede estos versos, y que son una definición muy mistraliana, y universal, de lo que es el amor, y que abunda en la idea amor/muerte. Versos de enorme calidad poética: "y amar (bien sabes de eso) es amargo ejercicio;/ un mantener los párpados de lágrimas mojados,/ un refrescar de besos las trenzas del cilicio/ conservando, bajo ellas, los ojos extasiados"

[30] Reténgase este dato, ya que es significativo el hecho de que se muestre a la tierra como un personaje más, vivo y humano.

una luz más mis pasos guía/ y si un error más yo extinguí/ (...)Que cada tumbo en el sendero/ me vaya haciendo conocer/ cada pedrusco traicionero/ que mi ojo ruin no supo ver./ Y más potente me incorpore,/ sin protestar, sin blasfemar./ Y mi ilusión la senda dore,/ y mi ilusión me la haga amar/ (...)Ame a los seres este día;/ a todo trance halle la luz./ Ame mi gozo y mi agonía:/ ame la prueba de mi cruz!".

Después del paréntesis dichoso de Ternura, vuelve con Tala el corte del dolor, ahora el de la muerte de su madre[31]; y de nuevo la petición por ella, esta vez en "locas letanías", implorando por su acogida: "y llévala con las otras", "llévala al cielo de madres", "recibe a mi madre, Cristo,/ dueño de ruta y de tránsito". El adjetivo loca que califica a estas letanías tal vez está empleado por Gabriela Mistral por el desarrollo metafórico que hace en este poema, en el que Cristo se identifica con piedra (que anda, que vuela), río vertical de gracia, y oído alto; mientras que, paralelamente, la madre se ciñe a los cantos, es anguila que repecha el río, y voz que sube por los aires extremados. Como vemos, un despliegue imaginario metafórico del que se vale la poeta chilena para estructurar el poema y pedir la gracia al Resucitado, que es otra forma que tiene de denominar a Cristo en este poema, y que es, significativamente, la última de las metáforas que utiliza para referirse a Él. Otras serán, novedosas y mistralianas, "caracol vivo del cielo" y "albatros no amortajado"[32].

Por fin, dentro de este apartado de la oración de petición hay que recordar las dos veces que utiliza el comienzo del Padrenuestro como base estructural y deconstructiva al inicio del poema, en "nocturno" (Desolación) y en "Recado Terrestre" (Lagar).

b)se desahoga, como en el soneto III de "Sonetos de la muerte", dedicados a la muerte del amado,

[31] Como se sabe, la importancia de la figura de la madre es tremenda. Muestra de ello son dos artículos que sobre la madre y su amor publicó la poeta chilena; uno en El Mercurio (Santiago de Chile, 24-6-23, titulado "evocación de la madre"); y otro en La Nación, (Buenos Aires, 8-9-1940, titulado "la madre: obra maestra"), ambos recogidos en Antología..., op. cit. De este último señalamos las siguientes palabras que tanto tienen que ver con lo que nos ocupa: "el cariño materno tiene el mismo absurdo del amor de Dios por nosotros. Vive, alimentado o abandonado; no se le ocurre esperar 'retorno' y apenas para mientes en el olvido" (pág. 305)

[32] Obsérvese que casi todos los términos imaginarios de la metáfora corresponden al mundo natural.

que termina con dos versos significativos, uno de cierto sentimiento de culpa de Gabriela Mistral, y el otro, consecuencia del anterior, de complicidad y desahogo con Cristo, " Que no sé del amor, que no tuve piedad?/ Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!".

c)interroga. Tiene lugar en "Interrogaciones", en Desolación, un poema con multitud de preguntas a Dios sobre el tema de la muerte de los suicidas (" Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?"), ya que Gabriela se pregunta y cuestiona la creencia social y religiosa de la época sobre la posible condena eterna de los suicidados, como su amado, " en el pavor no aciertan ni con el nombre tuyo?/ O lo gritan, y sigue tu corazón dormido?/(...) Para ellos solamente queda tu entraña fría,/ sordo tu oído fino y apretados tus ojos?/ Tal el hombre asegura, por error o malicia". Para solucionar la interrogación, Gabriela Mistral nos confiesa que, según su experiencia religiosa -y emplea terminología a modo místico-, esto no puede ser, porque Dios es Amor, "mas yo, que te he gustado, como un vino, Señor,/ mientras los otros siguen llamándote Justicia/ no te llamaré nunca otra cosa que Amor/ (....)Tú eres el vaso donde se esponjan de dulzura/ los nectarios de todos los huertos de la Tierra!".

Estas confesiones son importantes, ya que muestran la concepción que de Dios tiene G.M, quien en situaciones extremas de dolor, como la que atraviesa en Desolación, nunca increpa, maldice o reniega de Dios. Mujer fuerte en la fe, podríamos denominarla, sin duda alguna.

La presencia

Entendemos por presencia de Dios, la aparición que éste tiene, en sí mismo, a lo largo de los distintos poemarios de G.M, mentado como tal. Lo distinguimos de las referencias, ya que aunque éstas también suponen una presencia de lo religioso -y como vimos algunas de ellas con un significado presencial-, el significado de su aparición es diferente, ya que la presencia tienen un valor más pleno. Además, este apartado nos servirá para establecer un corte diacrónico en la producción religioso-poética de la poeta chilena.

Sin duda ninguna es Desolación, su primer poemario, el que está marcado por una mayor presencia de lo religioso. Desde "la maestra rural" y ""mis libros", poemas revelación, hasta "Paisajes de la Patagonia", en el que la autora, el medio y Dios se identifican, pasando por lo

devocional ("Viernes Santo") y la oración ("nocturno", "al oído de Cristo", "éxtasis", "ruego", "tribulación", se puede decir que Dios es una presencia que recorre y vive con Gabriela Mistral la historia de su amor -eje del poemario- y de sus sentimientos, llegando incluso a la comunión, compasión y equiparación de estados anímicos, como le pasaba a Vallejo, y como muy bien ha puesto de manifiesto Sáinz de Medrano, "el aferramiento a un Dios que en cierto momento es presentado como partícipe del desvalimiento humano: "... yo siento/ un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto/ y lo conozco triste, lleno de desaliento! ('El Dios triste')", en evidente paralelismo con el vallejiano Dios de *Los Heraldos negros* ("porque jamás sonríes, porque siempre/ debe dolerte mucho el corazón" ('Dios')"[33].

Es, por tanto un personaje más, que incluso interviene en el acontecer discursivo y poético. Así, en "palabras serenas", nos encontramos con un cambio de tono en el poemario, de la desolación por la muerte del amado a la aceptación serena. En este hecho también parece decirnos la poeta chilena que intervino Dios (aparte de su principal consideración: que le queda su madre y su amor).

No hay nada que mis carnes taladre
Con el amor acabóse el hervir.
Aún me apacienta el mirar de mi madre.
Siento que Dios me va haciendo dormir!

"Palabras serenas" es un poema importante, también en lo religioso, ya que significa un cambio tanto en la presencia como en el tratamiento de Dios que hace la poeta.

Ahora no sólo comprendo al que reza;
ahora comprendo al que rompe a cantar

Estos versos-clave son develadores de una nueva actitud religiosa, que además va acompañada de una intención estética, "mudemos ya por el verso sonriente/ aquel listado de sangre con hiel". Y se nos dan los motivos de gozo, que tendrán mucho que ver también con lo

[33] Op. cit. pág. 132

religioso: el redescubrimiento de la naturaleza; y observemos el adjetivo de violetas, para entender lo que queremos decir, "Abren violetas divinas, y el viento/ desprende al valle un aliento de miel/(...) La sed es larga, la cuesta es aviesa;/ pero en un lirio se enreda el mirar./ Grávidos van nuestros ojos de llanto/ y un arroyuelo nos hace sonreír; / por una alondra que erige su canto/ nos olvidamos que es duro morir" . Se ve la naturaleza como algo positivo, vital, materno inclusive, un locus amoenus donde está la belleza, y donde está Dios. Esta idea, tan emparentada con el franciscanismo es una idea angular en la cosmovisión mistraliana, y que tanta importancia tendrá en poemas dedicados a las materias básicas de la naturaleza. Obsérvese que en esa visión lo religioso es esencial también, a diferencia de lo que ocurrirá con el alumno dilecto, Pablo Neruda.

De todas formas, como sabemos, este "cambio" no le hará abandonar a Mistral la oración, y las otras manifestaciones de lo religioso (lo devocional, lo referencial, la equiparación con Cristo), sobre todo cuando el dolor vuelva a adueñarse de su vida, con la muerte precisamente de lo que ahora la sostiene, la madre, en Tala ("nocturno de la consumación", "nocturno del descendimiento", "locas letanías"), aunque el tono será distinto que en Desolación.

Abundando en este tema, debido a su significación, y aunque de alguna manera introduzcamos el apartado del franciscanismo, vamos a comentar alguno de los poemas en que se nota este cambio en lo religioso, "cima" y "paisajes de la Patagonia". En "cima" como ya comentamos, se produce una equiparación entre la contemplación del paisaje por la tarde con la situación de la poeta, que a su vez implícitamente supone una equiparación con Cristo: "La hora de la tarde, la que pone/ su sangre en las montañas/ (...)Hay algún corazón en donde moja/ la tarde aquella cima ensangrentada/(...) Seré yo la que baño/ la cumbre de escarlata?/(...)Llevo a mi corazón la mano, y siento/ que mi costado mana". Pero el tono del poema es de tranquilidad, de descripción de la situación, de contemplación dolorida y serena, "El valle ya está en sombra/ y se llena de calma./ Pero mira de lo hondo que se enciende/de rojez la montaña" como la figura de Mistral-Cristo que se nos presenta, una figura resucitada, con las marcas de la pasión y la sangre que corre, pero transfigurada por la resurrección que sublimó el dolor, transformándolo. No importa tanto la expresión del sentimiento, el grito, la queja, como la descripción de un estado y una situación.

"Paisajes de la Patagonia" es otro intento de cambiar la mirada en Gabriela Mistral, que

es otra forma de expresar este cambio. La poeta intenta dejar de mirar su interior dolorido para contemplar el paisaje, la realidad externa, y en ella descubrir la vida, lo positivo, Dios también. Pero aún es pronto y todo se le vuelven imágenes y referencias de su estado anímico, como en "cima", esta vez con una descripción mucho más extensa y dolorida, aunque igualmente serena. En "Desolación", el poema I, el paisaje observado, en el que también hay barcos y marineros, es como su nombre indica, desolador, sin sol ni esperanza, frío, tal y como ella se encuentra (bruma espesa, viento de alarido, ocaso doloroso, llanura blanca, frutos pálidos, extrañas lenguas, noche larga). Y Dios no se salva tampoco de esto, quedando de él simplemente la mirada silenciosa, terrible y extasiada: "Miro el llano extasiado y recojo su duelo/ que vine para ver los paisajes mortales./ La nieve es el semblante que asoma a mis cristales; siempre será su albura bajando de los cielos!/ Siempre ella, silenciosa, como la gran mirada/ de Dios sobre mí; siempre su azahar sobre mi casa;/ siempre, como el destino que ni mengua ni pasa,/ descenderá a cubrirme, terrible y extasiada". Después de la oración, vino el silencio, el sentir la presencia callada de Dios bajo una mirada terrible y silenciosa. Lo único que suaviza la imagen de desolación es el azahar, que amén de blanco trae aromas de primavera. Pero aún no es tiempo.

En el poema II, "árbol muerto", uno de los mejores poemas mistralianos, por la plasticidad de sus imágenes y por su adecuación fondo/forma se acentúa hasta lo extremo la desolación, vista a través de la naturaleza, y lo religioso en ella queda "reducido" a una metáfora paradógica (blasfemia=vida) y una alusión que es también una metáfora (árbol herido en el costado=G.M=Cristo), que posee una enorme significación. Será el contrapunto total, el extremo más dolorido en la concepción cosmovisonaria de la naturaleza mistraliana. "En el medio de llano,/ un árbol seco su blasfemia alarga;/ un árbol blanco, roto/ y mordido de llagas,/ en el que el viento, vuelto/ mi desesperación, aúlla y pasa/ De su bosque, el que ardió, sólo dejaron/ de escarnio, su fantasma/Una llama alcanzó hasta su costado/ y lo lamió, como el amor mi alma./ Y sube de la herida un purpurino/ musgo, como una estrofa ensangrentada!/(...)Le dan los plenilunios en el llano/ sus más mortales platas,/ y largan, porque mida su amargura,/ hasta lejos su sombra desolada./ Y él le da al pasajero/ su atroz blasfemia y su visión amarga!".

La imagen de Gabriela Mistral como árbol seco, blanco, roto, llagado, escarnecido, alargado por su sombra nocturna en la noche, y que escarba en la tierra con los dedos humanos de sus raíces a sus muertos amados ("(...) sus raíces/ los buscan, torturadas,/ tanteando por el césped/

con una angustia humana"), tan significativa y plástica, se complementa con el adjetivo blasfemo. Es un árbol que "su blasfemia alarga", que da al pasajero "su atroz blasfemia". Cuál es esa blasfemia? o por qué blasfemia?. Sólo podemos contestar a estas preguntas teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, y que esta palabra tiene un significado más profundo que el que a primera vista pudiera tener (considerando sólo el propio poema): blasfemia como insulto, imprecación de la vida muerta o muerte con vida del árbol -el árbol sangra, y sus raíces están vivas-, ante la muerte del paisaje, del mundo, de la vida, ya que ese mundo natural, esa vida, esa naturaleza, es religiosa, en el sentido que antes explicábamos. Y contemplada desde esta perspectiva, el hecho blasfemo se carga de significado, pero precisamente por parte de Mistral, quien en esta ocasión -la única- es blasfema, ya que Dios no sólo no ha querido dejarla viva (medio muerta sería mejor) en un paisaje de muertos, sino que se ha ensañado con ella, dejándola así de escarnio, sufriendo incluso la propia naturaleza, que con su luz nocturna de plata alarga más su sombra, su pesar, "porque mida más su amargura". Ante este hecho Gabriela se rebela considerando su presencia, su vivir sin morir, como una blasfemia, un insulto, un injurio a Dios. Un árbol blasfemia que posee además una equiparación con Cristo en la cruz: amén de las consideraciones del árbol de la cruz en la liturgia católica, la herida del árbol en el costado, como la llaga de Cristo, y la imagen que da el árbol solitario, "y él le da al pasajero/ su atroz blasfemia y su visión amarga".

Y es aquí donde nos encontramos con el calificativo 'atroz', que termina de darnos el significado de la blasfemia que es Gabriela Mistral en estas circunstancias. Atroz por ser enorme, desmesurada, y también por carecer de sentido, ser cruel e inhumana ya que no debería todo esto ser así. Blasfemia como paradoja en una religiosidad muy sentida, blasfemia quizá la más autorizada.

* * *

En Ternura, poemario de hechuras y temática bien distinta al anterior[34], nos encontramos

[34] "uno de los más hermosos y resueltos libros de Gabriela Mistral: jugarretas, cuenta-mundo, magias y maravillamientos. No se trata de una obra de niñerías, ni siquiera meramente pueril. Aquí están los sueños y las albricias y los hallazgos: las ternuras humanas en el tratamiento de sus decires reales y poéticos, en el rescate y proyección de una infancia y en el afanosos acercamiento al mundo y a los hombres" (Jaime Quezada, en Antología..., op. cit. pág. 15)

con una presencia de Dios de telón de fondo, que salpica con alguna referencia en algún poema ("el papagayo", "ronda de los colores", "canción amarga", "que no crezca") y que se hace patente en un poema devocional ("el establo"), pero cuyo espíritu se muestra diáfano en el poema-oración, ya comentado, "el himno cotidiano", y que es muestra evidente del cambio en la religiosidad antes anunciado: Gabriela Mistral sale hacia los demás, hombres y criaturas, seres todos, intentando amar, en el plano personal, su dolor y agonía, que pasan a un segundo plano, "Que dé la suma de bondad,/ de actividades y de amor,/ que a cada ser se manda dar:/ suma de esencias a la flor/ y de albas nubes a la mar/(...) Ame a los seres este día;/ a todo trance halle la luz./ Ame mi gozo y mi agonía:/ ame la prueba de mi cruz!". Notemos las referencias al mundo natural, ese deseo por la luz, por iluminar, y la petición a Dios ("dame mi parte de alegría/ y haz que consiga ser mejor"), con la confianza de la cotidianeidad, en una presencia, que sin nombrarle, se nos hace manifiesta.

Y si en Ternura la presencia de Dios era telón de fondo, en Tala volvemos de nuevo al dolor y al ensimismamiento, lo que provoca junto con el elemento referencial -más abundante y significativo- y piadoso, una nueva equiparación con Cristo ("nocturno de la consumación") y la vuelta a la oración impetratoria (esta vez por su madre, en "locas letanías"). Es una vuelta a lo que ocurría en Desolación, en "árbol muerto" en cuanto al estado de aridez, y desolación en cuanto soledad, sólo que con una diferencia sustancial: la situación no es "blasfema", es decir, el árbol que es Gabriela Mistral aceptó, amó el dolor cristianamente, aunque esté en una situación, como la de Cristo en la cruz, despojado de su Padre, y humanamente con un amor que se parece a la nada (y que es típico, por otra parte del estado de purgación total antes de la unión mística. Recordemos a Cardenal en su Telescopio...). Es un paso atrás respecto a "árbol muerto".

Todo esto se observa en "nocturno de la consumación". Gabriela sigue equiparándose al árbol, y echa en cara a Dios su olvido, "olvidaste entre todas tus formas/ mi alzadura de lento ciprés", "yo te digo que me has olvidado/ -pan de tierra de la insipidez-/ leño triste que sobra en tus haces". Un Dios al que siempre se trata de Tú en el poema, y que marca también una diferencia con el poema de Desolación. En aquél se describía, en éste, junto con la descripción del estado ("hace tanto que masco tinieblas/(...)tantos años que muerdo el desierto/(...)La oración

de paloma zurita/ ya no baja en mi pecho a beber;/ la oración de colinas divinas,/ se ha raído en la gran aridez/ ya hora tengo en la mano una nueva,/ la más seca, ofrecida a mi Rey") se pide, se incluye, se dialoga con ese Tú divino ("Dame Tú el acabar de la encina/ en fogón que no deje la hez"), para terminar el poema con una moraleja, que es aceptación del hecho, a semejanza de Cristo "He aprendido un amor que es terrible/ y que corta mi gozo a cercén:/ he ganado el amor de la nada,/ (...)despojada de mi propio Padre,/ rebanada de Jerusalem!".

La presencia de Dios está pues, menos en los casos referenciales, suscrita al Tú, al nombre de Cristo, y en el caso del poema "poeta" a la palabra 'dueño', en unos versos que translucen la equiparación que constantemente hace Gabriela Mistral de su figura con Cristo, y que también dan muestra del sentido de filiación religiosa de la poeta chilena, "Y me doy entero/ al Dueño divino/ que me lleva como/ un viento o un río,/ y más que un abrazo/ me lleva ceñida,/ a una carrera/ en que nos decimos/ nada más que Padre!/ y nada más que Hijo!".

Este sentimiento de filiación divina lo encontramos también, muy significativamente expresado en Lagar[35], en "ocho perritos" ("correr, parar, correr; tumbarme/ y gemir y saltar de alegría/ acribillada de sol y ladrillos/ hija de Dios, sierva oscura y divina"): primera y única vez que se expresa con tanto desenfado y alegría. Pero éste no será, ni mucho menos el tono de lo religioso, de la presencia de Dios, en este poemario. Dios está referido como "Dueño", "el Único", "lo Eterno" ('el regreso'), "Dios vivo" ('la fervorosa') y "Dios dulce y tremendo" ('último árbol'), en un proceso de distanciamiento respecto al Tú anterior. No hay, en este poemario de desasimientos, ruegos u oraciones, sino consideraciones objetivas/subjetivas de hechos acontecidos o de pensamientos, como el caso del poema "regreso" (comentado más arriba) o "último árbol", de simbología recurrente ("soledades que me di/ soledades que me dieron,/ y el diezmo que pagué al rayo/ de mi Dios dulce y tremendo").

Por fin, en Poema de Chile, aparte de las apariciones de Dios como referencia y de los

[35] "Libro escrito en su totalidad en un período empapado de atmósferas bélicas de una segunda guerra, cuando el mundo estallaba en llamas ("es amargo rezar oyendo el eco que un aire vano y un muro devuelven"). Libro, en consecuencia, ardiente y ansioso de búsqueda suprema. Símbolo y significante en la poesía mistraliana, con todo lo terrestre y lo religioso que tiene" (Jaime Quezada, op. cit. pág. 16)

elementos franciscanos, tenemos un par de menciones, que muestran que en estos poemas lo religioso está como otro elemento más dentro del recorrido patrio por la geografía chilena. Se encuentran en "manzanillas" en el que Dios se ve como una Tata ("Tata Dios/ en el aire las voltea"), y en "reparto de tierra", en que la Mistral nos muestra, con naturalidad, la cotidianedidad de su trato confiado con Dios, "Dios no ha cerrado sus ojos/ Cristo te mira y no ha muerto./ Yo te escribo estas estrofas/ llevada por su alegría". Pero quería fijarme, como ejemplificador de esta presencia de lo religioso en este poemario -y también de Ternura-, en una parte de "flores" en que responde a la pregunta que quedó en el aire, interrogando sobre qué sea la gracia, que está en el poema "Huerta" (- Gracia? Qué quiere decir?). La respuesta, que implica gran sentido teológico (recordemos que el concepto de gracia -estado de gracia- es importantísimo en la moral católica), dice así: "La gracia es cosa tan fina/ y tan dulce y tan callada/ que los que la llevan no/ pueden nunca declararla,/ porque ellos mismos no saben/ que va en su voz o en su marcha/ o que está en un no sé qué/ de aire, de voz o de mirada./ Yo no la alcancé, chiquito,/ pero la vi de pasada/ en el mirar de los niños,/ de viejo o mujer doblada/ sobre su faena o en/ el gesto de una montaña". Y aunque dentro de poco extraigamos alguna conclusión de estas palabras, quisieramos ahora señalar simplemente que esta gracia se encuentra también en estos versos, de alguna manera, y que esto es también presencia de Dios.

Lo piadoso-devocional

Lo piadoso es un elemento más dentro de la poesía religiosa de Gabriela Mistral, no el más abundante, pero sí significativo tanto como muestra de la piedad personal de la poeta como de un cierto tipo de poesía religiosa bastante abundante en las letras hispanoamericanas.

En el caso de Gabriela Mistral los poemas piadosos suelen ir unidos al clima espiritual que desprenden los poemarios en que se insertan. De ahí que en Desolación y Tala el objeto de sus poesías sea Cristo crucificado, y en Ternura lo que tengamos sea un villancico. En cuanto a lo devocional nos referimos a los ya comentados poemas en que trata la figura de los ángeles.

"Viernes santo" es el poema piadoso de Desolación, de título bien significativo. Lo llamativo del poema es que la consideración piadosa es una interpelación a los demás -dirigida

en este caso a un labrador- y a ella misma para no hacer su trabajo porque Jesús padece ("no remuevas la tierra. Deja, mansa/ la mano en el arado; echa las mieses/ cuando ya nos devuelvan la esperanza,/ que aún Jesús padece"). Cuando se dirige a ella misma, nos sorprende tanto lo que dice como la forma de hacerlo, " Odio mi pan, mi estrofa y mi alegría/ porque Jesús padece!". Lo que dice, porque supone una afirmación muy fuerte -que nunca repetirá- tanto sobre su condición de poeta como su situación de alegría, a las que llega a odiar porque Jesús sufre. Parece que no puede ser feliz viendo a Cristo en la cruz, lo cual supone un sentido piadoso muy fino. Y nos choca más este poema porque parece suponer un estado de alegría (de amor?) que sólo pespunta el poemario, ya que el tono general será de desolación, y ella se equiparará precisamente con Cristo en la cruz. Quizá la clave sea un verso anterior "y yo tengo rencor cuando anochece". Rencor y alegría parecen ir muy bien con el amor[36].

En cuanto a la forma, es significativo que el latigazo final que nos sorprendió lo constituyan los dos últimos versos en exclamación, al igual que la imagen que se nos presenta del labio de Cristo, elemento visual en el que la poeta hace que focalicemos nuestra mirada en un endecasílabo de aldabonazos rítmicos, "y sed tremenda el labio le estremece", muestra del verso apretado, escarpado y pleno de significado de Gabriela Mistral .

Un sentimiento piadoso parecido encontramos en "Nocturno del descendimiento", en que G.M se olvida de su petición ante el cuerpo dolorido de Jesús, "Cristo del camino, 'Cristo del Calvario'/ vine a rogarte por mi carne enferma;/ pero al verte mis ojos van y vienen/ de tu cuerpo a mi cuerpo con vergüenza". Y se produce entonces algo que es muy significativo, paradigmático del tratamiento de lo piadoso: la personalización participativa, la comunión que refleja un estado anímico-espiritual. En este caso, G. Mistral se convierte a modo de la madre de Jesús -sin mencionarlo-, en receptora del cuerpo de Cristo ("acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,/ peso divino, dolor que me entregan/ ya que estoy sola en esta luz sesgada/ y lo que veo no hay otro que

[36] En este sentido quizá se podría interpretar arriesgadamente el poema como un triángulo amoroso. El labrador sería el amante, ella la amada que ante la pasión de Cristo no quiere ser amada por el amante ("pero hoy no llenes l´ansia de su seno,/porque Jesús Padece") pero que no se resigna("y yo tengo rencor cuando amanece") y que se llega a odiarse por ello. Hay dos versos, no obstante, que nos alejan de esta interpretación "porque tú, labrador, siembras odiando", "y un niño va como un hombre llorando", que referidos al labrador, parecen un poco discordantes.

me vea/ y lo que pasa tal vez cada noche/ no hay nadie que lo atine o que lo sepa"), ya que no hay nadie que esté viendo este hecho, que Jesús está cayendo ("y esta caída, los que son tus hijos,/ como no te la ven no la sujetan,/ y tu culpa de sangre no reciben"), y que está solísimo (" de ser el cerro soledad entera/ y de ser la luz poca y tan sesgada/ en un cerro sin nombre de la Tierra!").

Gabriela ve lo que los demás no ven, tanta es su sensibilidad piadosa, muestra del gran amor por Cristo, especialmente crucificado, y reflejo asimismo de la comunión espiritual que veía con Él en cuanto a soledad, abandono y desposesión. En este caso, como dijimos, equiparándose con la Dolorosa.

No podemos tampoco dejar pasar por alto la maestría de la composición, sobre todo en su tan sorprendente y moderna imaginería (sangre como lengua; pies como peces que gotean; carne como cáscara de fruta; cogollo abatido, la cabeza) y en el movimiento que nos trasmite la imagen central de Cristo cayendo en 18 versos, gracias a la acumulación de presentes "a ti los cuatro clavos ya te sueltan/ y el encuentro se vuelve un recogerte/(...)que cae y cae y cae sin parar/(...)Desde tu vertical cae tu carne/ en cáscara de fruta que golpean:/ el pecho cae y caen las rodillas/ y en cogollo abatido, la cabeza./ Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos".

En este seleccionamiento de lo piadoso según su ánimo, su yo, nos encontramos con la otra polarización, la Navidad, el niño Jesús, la ternura de Belén, muestra de estas dos cimas de su carácter y su escritura (la arisca y dura, y la tierna; el verso montaraz y abruptamente encabalgado y el verso sencillo de rieles asonantes; la imagen sorprendente y la comparación sencilla; la desesperación y la tala; el amor y la ternura). Es en "el establo", de Ternura. Un poema cuya peculiaridad consiste en que el establo se encuentra lleno de bestias que se despiertan y se acercan al niño cuando éste llora ("al llegar la medianoche/ y al romper en llanto el Niño/ las cien bestias despertaron / y el establo se hizo vivo"). María no puede cogerle ("y la Virgen entre cuernos/ y resuellos blanquecinos,/ transtocada iba y venía/ sin poder coger al Niño") y José, riéndose, viene en su ayuda ("Y José llegaba riendo/ a acudir a la sin tino). Llama la atención del poema esta visión juguetona de la Mistral en lo piadoso-religioso (que casa con el tono general del poemario), al igual que la equiparación metafórica (recurrente en la poeta por lo significativo) de los animales con el bosque, "los sus cuellos anhelantes/ como un bosque sacudido", "Y era como

bosque al viento/ el establo conmovido".

En este segundo tono de lo piadoso, aparece más la descripción que la implicación personal. Recordemos también que nos hemos ceñido en cuanto a lo piadoso a aquello "que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas", ya que, como sabemos, muchas veces lo piadoso y la oración se unen, como en "al oído de Cristo" (Desolación) o "locas letanías" (Tala), sólo por citar dos ejemplos. Pero quizá lo más llamativo de lo piadoso sea su utilización en las dos primeras composiciones comentadas como reflejo de un estado personal anímico más que como una voluntad de expresar su fervor o piedad religiosa en verso, ciñéndose a los tópicos, como hace con la última (un tipo de poesía muy cultivada en lo religioso).

Lo franciscano

Llegamos con lo franciscano a una faceta interesante de la poesía religiosa de Gabriela Mistral que creemos bastante original. Entendemos por franciscano el significado de los elementos de la naturaleza para la poeta chilena, en tanto que éstos conservan una peculiaridad cristiana junto con otras particularidades esenciales, que proviene del espíritu de San Francisco[37], aplicado a esa parcela del mundo creado. En Gabriela se da esta doble vertiente, cosa en que se distinguirá de su alumno Ricardo Neftalí Reyes Basoalto.

Para entender lo que queremos decir, tenemos que recurrir a fragmentos en prosa de la escritora chilena y a los "motivos franciscanos", lo que nos dará muestra de este ayuntamiento de los dos polos en la naturaleza, y que responden también a la idiosincrasia del sentimiento chileno e hispanoamericano. Posteriormente veremos la manifestación poética.

[37] Recordemos el poema de Desolación "mis libros" en el que ya se nos habla que después de la lectura de Dante, buscó las Florecillas de San Francisco, "las siempre frescas/ y en esas felpas dulces se quedó el pecho mío". A continuación dirá en unos versos que muestran que caló en el espíritu franciscano: "yo vi a Francisco, a Aquel fino como las rosas,/ pasar por su campiña más leve que un aliento,/besando el lirio abierto y el pecho purulento,/ por besar al Señor que duerme entre la cosas".

En "el oficio lateral"[38] cuenta, refiriéndose a la aldea llamada Compañía Baja, donde empezó a trabajar a los 14 años, "pero el pueblecito con mar próximo y dueño de un ancho olivar a cuyo costado estaba mi casa, me suplía la falta de amistades. Desde entonces la naturaleza me ha acompañado, valiéndome por el convivio humano; tanto me da su persona maravillosa que hasta pretendo mantener con ella algo muy parecido al coloquio. Una paganía congenital vivo desde siempre con los árboles, especie de trato viviente y fraterno: el habla forestal apenas balbuceada me basta por días y meses". Esa paganía congenital forma parte de la idiosincrasia hispanoamericana, y estará presente en numerosos poemas de la escritora chilena en que alaba, honra y se siente una con la geografía y el paisaje chileno, especialmente en el poemario dedicado a ello, Poema de Chile. Naturaleza predilecta son la cordillera de los Andes, toda la flora chilena, especialmente los árboles, y el mar. Respecto de los árboles cabe recordar aquí aquellos poemas comentados en que Gabriela Mistral se veía como un árbol. Al significado de árbol vimos que se le añadía también el significado cristiano de árbol de la cruz.

Además, la escritora chilena busca la esencialidad de esa naturaleza concretada en elementos fundantes, como la piedra, el agua y la tierra[39]. Respecto de la tierra, cabe comentar también su prosa poética "motivos del barro", perteneciente a la parte de prosa de Desolación, ed. Nascimento, 1923. En estos motivos la paganía congenital se une con toda la tradición clásica y luego cristianizada del polvo vivo de los muertos por el amor (Quevedo principalmente). Así en "el polvo sagrado", "el polvo de la madre", "tierra de amantes". A esto se le une además la clásica consideración cristiano-genesíaca de Dios como modelador del barro, como alfarero. Gabriela utiliza esta imagen para trabar diálogo con Dios-alfarero en "Vasos", "la limitación" y "la sed", piezas breves de una exquisita prosa poética cargada de toda esta significación que une, como hace el barro con el agua y la tierra, lo pagano-telúrico con lo cristiano, conformando lo que

[38] Conferencia pronunciada en Veracruz (1949), publicada en la revista Pro Arte, Santiago, 14 y 21 de abril de 1949, y recogida en Antología...., op. cit.

[39] A este respecto dirá Jaime Quezada, "Y nombrando cosas aparecen, también, las materias -agua, cristal, fuego- que tipificarán reveladoramente una temática muy mistraliana. "Materias" será una sección de Tala y 'Elogios de las materias', unas prosas después de elogio también. El buen Padre Seráfico le va dando su mano creadora a nuestra Mistral, revelándole ya los yacimientos de su futura poesía y prosa. Y en estas materias hay, a su vez, una identidad de dar nombre a las cosas, como quien dice objeto-alma, cosa-espíritu." (en Gabriela Mistral: poesía y prosa, op. cit. pág. XXVII)

Gabriela es, vaso o ánfora, en un autorretrato felicísimo: "-Todos somos vasos -me dijo el alfarero, y como yo sonriera, añadió: -Tú eres un vaso vaciado. Te volcó un grande amor y ya no te vuelves a colmar más. No eres humilde, y rehúsas bajar como otros vasos a las cisternas, a llenarte de agua impura. Tampoco te abres para alimentarte de las pequeñas ternuras, como algunas de mis ánforas que reciben las lentas gotas que les vierte la noche y viven de esa breve frescura. Y no estás roja, sino blanca de sed, porque el sumo ardor tiene esa tremenda blancura" ('vasos').

"Motivos de San Francisco" es en donde encontramos el afluente cristiano que confluye con el río de la paganía congenital[40], a la hora de considerar la naturaleza como una creación presidida por el amor, en la que todos sus elementos son hermanos entre sí; una creación que en lo más pequeño y desvalido encuentra los mayores reflejos del amor divino, "Tú, Francisco, por humildad también, no quisiste nunca pensar como los hermanos de tu fe que Dios hizo a las criaturas: corderos, vacas, venados, para el servicio y gloria del hombre. Las criaturas nacieron para sí mismas, y por eso tú las llamabas hermanas. Nosotros decimos hasta en nuestras oraciones que las estrellas del cielo alumbran para nuestros pobres ojos de gusanillos" ('el elogio')

En estas exquisitas piezas la Mistral elogia la figura, el cuerpo[41] de San Francisco ('el cuerpo', 'los cabellos', 'las manos', 'la voz', 'los ojos', 'los pies', 'los labios'), sus virtudes ('el elogio', 'nombrar las cosas', 'la delicadeza'), su actividad ('el vaso', 'la lepra'), su vestido ('el cordón', 'el sayal'), y su enseñanza ('la alondra', 'aprender a perder', 'presencia en las cosas'), amén de recrear detalles biográfico ('la madre', 'el nombre', 'nacimiento', 'educación', 'la convalecencia', 'el cauterio', 'enfermo', 'la muerte', 'los compañeros de San Francisco: Bernardo de Quintaval'.

40 Además de las dos líneas que detecta Vicente González Martínez, "una, en su espiritualidad religiosa muy afín al franciscanismo y, otra, en las referencias directas al pobrecillo de Asís" (op. cit. pág. 128). También señala que las referencias directas aparecen en poesía sólo en "mis libros" y "muerte de mi madre".

Gabriela expresa su deseo, "yo quiero, Francisco, pasar así por las cosas, sin doblarles un pétalo. Que quede sólo un rumor dentro de ellas, y la suavísima remembranza de que me tuvieron" ('la delicadeza'); quisiera ser como la alondra, no cómo los albatros o las cigüeñas, "Tú, Francisco, querías que tuviéramos el vuelo vertical, sin el zig-zag hacia las cosas donde lo posamos" ('la alondra'); quisiera el nombrar las cosas a modo de Francisco, "amaste el agua como Teresa tu muy sutil hermana; el sol y el fuego, y el pardo surco de la tierra, tres bellezas diferentes, que solo son hermanas por ser cada una perfecta. (...)Tu adjetivo es maravilloso, Francisco: llamas robusto al fuego, humilde y casta al agua" ('nombrar las cosas'); y, cómo no, el descubrir su presencia en las cosas ('Presencia en las cosas").

En la descripción del cuerpo de San Francisco, las metáforas tienen como referente elementos de la naturaleza, como no podía ser de otro modo: la cabeza, "como cabezuela de estambre dentro de la flor", las manos "he solido encontrarlas en el reverso de una hoja que tiene vello ceniciento y afelpado", los cabellos "eran no más que un vientecillo en las sienes", las palabras "como guirnaldas invisibles que se descuelgan hacia las entrañas", los ojos "como la hondura de la flor, mojados siempre de ternura", los pies que "por el color se parecían a aquelllas hojas del álamo que el otoño hace transparentes y sonrosa en las puntas".

Este franciscanismo le vino a Gabriela Mistral antes de conocer la figura de San Francisco[42] y unido a ese paganismo primigenio, a través de la figura dilecta de la madre. Así lo señalará ella, "tú ibas acercándome, madre, las cosas inocentes que podía coger sin herirme: una hierbabuena del huerto, una hoja de hiedra del corredor, y yo palpaba en ellas la amistad de las criaturas. (...) Y de este modo la que nos mostró la tierra como un lienzo extendido lleno de formas y colores, nos hace conocer también al Dios escondido detrás de las formas"[43]. Es por ello que el franciscanismo de la poeta chilena se vierta en cuanto a las personas en la ternura al tratar la figura de la madre y la de los niños.

---

41 También señala acertadamente González Martínez que el único reproche de Gabriela Mistral a San Francisco fue su dejadez y desprecio hacia su cuerpo (‘el hermano asno’) para el que fue padrastro por temo a que le tendiese una trampa.

42 Y antes de leer las Florecillas y de formar parte de la Orden Tercera

43 "Evocación de la madre", publicado en El Mercurio, Santiago, 24 de junio, 1923, y recogido en Antología..., op. cit.

Pero dejando a parte este franciscanismo hacia la mujer y el niño que salpica por doquier la producción poética de Gabriela Mistral y centrándonos en la naturaleza, es en Poema de Chile, en donde podemos observar lo anteriormente explicado, "una viaje mítico e imaginario (pero real) por el Chile lejano y amado. La autora se hace acompañar aquí de un niño atacameño y diaguita, además de un huemulillo o ciervo chileno, en un recorrer el territorio patrio en su extensa y larga geografía: su naturaleza física y humana, sus valles y sus ríos, su cordillera andina y sus metales, su desierto y su mar, su flora y su fauna, sus archipiélagos australes y su verde Patagonia"[44].

En "la chinchilla" se produce el diálogo entre la poeta chilena y el niño: "-No rías tú, tal vez tienen/ un ángel las bestiecitas./ Por qué no? Cómo es, chiquitito,/ que todavía hay hermana chinchilla?/(...) -Oye, la mentaste hermana?/ -Sí, por el hombre Francisco/ que hermanita le decía/ a todo lo que miraba/ y daba aliento u oía". Un diálogo que nos muestra su franciscanismo. También en el mismo poemario nos encontramos con un poema "Huerta" en el que la interlocutura poemática que es G.M, cuenta al niño dieguita que ella es huertera por su madre, quien "gracias le daba al Señor/por todo y por esta hazaña/ Le agradecía la lluvia,/ el buen sol, la trebolada/ la lluvia, la nieve, el viento/ norte que nos trae el agua./ Le agradecía los pájaros/ la piedra en que descansaba/ y el regreso del buen tiempo./ Todo lo llamaba 'gracia'". El poema, que tan a las claras nos ejemplifica la génesis materna del franciscanismo, termina con la interrogación del niño ("- Gracia? Qué quiere decir?"), que dará pié al poema respuesta, ya comentado, "la flor", en el que se nos da razón sobrenatural de ese franciscanismo, al descubrir en "el gesto de una montaña" esa gracia sobrenatural y divina que acampa en la naturaleza, amén de en las personas.

Lo franciscano es pues, el complemento cristiano que se funde con el elemento de paganía, haciéndose uno en la importancia fundamental y fundante que tiene la naturaleza en la obra poética de Gabriela Mistral.

Pero antes de abandonar este tema hemos de hacer referencia a un poema de Desolación,

[44] Idem. pág. 16-17

"la maestra rural", calificado anteriormente como poema revelación. En esta composición, dedicada a Federico de Onís, la maestra rural es su hermanastra Emelina, pero bien pudiera ser la mismísma Gabriela Mistral. A lo largo de todo el poema se hace una equiparación de ella, digamos ahora de ellas dos, con Cristo y especialmente con San Francisco (se ve esto por la presentación de la figura de la maestra y por su descripción), "la Maestra era pura", "La maestra era pobre. Su reino no es humano", "vestía sayas pardas, no enjoyaba su mano/ y era todo su espíritu un inmenso joyel!" "por sobre la sandalia rota y enrojecida,/ tal sonrisa, la insigne flor de su santidad", "y era su vida humana la dilatada brecha/ que suele abrirse el Padre para echar claridad". Además, en este poema se nos muestra el papel de la maestra, en una imaginería que no podía no ser franciscana, "pasó por él su fina, su delicada esteva,/ abriendo surcos donde alojar perfección./ La albada de virtudes de que lento se nieva/ es suya".

Lo social

Lo social es el último elemento que conforma la poesía religiosa de Gabriela Mistral y que se ciñe exclusivamente a un poema, "manos del obrero", de Tala. Este poema es significativo pues nos muestra que la poesía religiosa de G.M se dirigió principalmente a su relación personal con Dios, sus oraciones y su piedad. En lo que respecta a lo externo, los demás y la naturaleza, el cauce religioso que seguirá es el franciscanismo que hemos estudiado. Y dentro de este franciscanismo cae este poema, dedicado a la loa de las manos de los obreros, y que nosotros hemos querido agrupar dentro de lo social para hacer resaltar este hecho. No quiere ello decir que la poeta chilena no tuviera preocupaciones sociales[45], ni mucho menos, ya que pocas vidas como la suya estuvieron tan comprometidas con la enseñanza -obra social por antonomasia- e incluso con la vida política -recordemos su extensa carrera de cónsul-. Simplemente que el cauce religioso poético siguió otros derroteros más intimistas.

[45] A este respecto señala Taylor (op. cit. conclusiones) que el significado de las manos que se unen fraternalmente y el corro de niños que da vueltas en las "Rondas" ejemplifican un mundo que olvida su egotismo para participar de un acto que permite al individuo unificarse con su totalidad, como también pasa en "Canción de cuna", ambos poemas de Ternura. Recordemos también los textos en prosa recogidos por Vargas, y que muestran el atento ojo y preocupación social-cristiana de la poeta chilena.

En lo que concierne al poema, es interesante observar los dos últimos versos, en que toda la problemática de los obreros y el mundo del trabajo queda divinizada, amada por el espíritu franciscano de la poeta, "Jesucristo las toma y retiene/ entre las suyas hasta el Alba!". No podía ser de otra manera. Este poema muestra también, la creciente preocupación social de G. Mistral, como señalaban Taylor y Vargas, a partir de 1924, influida por Bergson y los socialistas cristianos.

El sentido religioso de la poética mistraliana

Hemos querido dejar para el final el sentido religioso de la poética mistraliana por lo significativo que es el descubrir que el acto de la escritura en Gabriela Mistral tiene un hondo sentido religioso, consideración con la que, en boca de Taylor, abríamos estas páginas.

Ya en el poema "mis libros" de Desolación, la poeta chilena nos hará una equiparación del acto poético en una metáfora que nos sorprende, tanto por su forma como por el contenido que destila, ya que incardina el acto de la escritura poética dentro de la imaginería religiosa de la pasión de Cristo, "Los que cual Cristo hicieron la Vía-Dolorosa,/ apretaron el verso contra su roja herida,/ y es lienzo de Verónica la estrofa dolorida;/ todo libro es purpúreo como sangrienta rosa!". La estrofa es el lienzo blanco de la Verónica sobre el que se escribe con la sangre dolorosa de Cristo. Y aquí Mistral es Verónica que limpia y Cristo que sangra. El acto poético es religioso-poético-doloroso: una vía dolorosa. Primera equiparación de lo poético con lo religioso.

La segunda equiparación o asimilación con lo religioso es menos anecdótica o circunstancial, ya que se trata de una reflexión propiamente metapoética, en un escrito titulado precisamente "cómo escribo", texto de una conferencia dictada en los Cursos Sudamericanos de Vacaciones, universidad de Montevideo, Uruguay, en enero de 1938[46]. Allí afirmará, "la poesía es en mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulte amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza

[46] Y publicado en Páginas en prosa, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1962. Lo recoge Jaime Quezada en Antología..., op. cit.

esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano".

Estas palabras tienen mucho contenido. Sea como fuere el concepto definitivo que para la escritora Chilena tuviera el pecado original (que superpone lo tradicional religioso con la expresión racional y antirrítmica del lenguaje), deja claro que su escritura poética tiene una funcionalidad personal de limpieza, de superación, tanto del mundo que se encuentra como del pecado original y personal que porta y que se descubre. El verso tiene pues una función parecida a la de la gracia cristiana que libera del pecado original y personal. El verso es religioso, esencialmente religioso. Una religiosidad en este caso referencialmente unida al cristianismo.

Sobre la forma poética religiosa

Dentro los conocidos parámetros estilísticos en que se mueve la poeta chilena, y de los que ella misma nos da muestra en autorreflexiones versales y prosísticas hemos de señalar que se encuentra su poesía religiosa. En este sentido, su poesía, como ya comentamos, oscila del verso arisco y pedregoso (mayoría de Desolación, parte de Tala y Lagar), al verso más suave (de Ternura y Poema de Chile) y siempre dentro de cauces estróficos consonantes (gusta del soneto, como p. ej. "al oído de Cristo" o "sonetos de la muerte" y de las composiciones en cuartetos, como "el ruego" "poemas del hijo") o asonantes; que prefieren el verso alejandrino, el endecasílabo, el eneasílabo y el heptasílabo -en infinidad de ocasiones encabalgados abruptamente-, en el primer caso, y el octosílabo (como en "Himno de cotidano" o "el establo") en el segundo.

En este sentido podríamos decir que su su poesía religiosa es clásica en cuanto a su formalidad versal y estrófica. No obstante, dentro de ese clasicismo encontramos una imaginería

muy moderna y sorprendente, llena de colorido y plasticidad[47], en lo que se refiere a un recurso casi constante, y que hemos puesto de manifiesto al comentar alguno de sus poemas. Esta imaginería no tiene nada que envidiar a la heredera de la vanguardias.

Otro de los rasgos estilísticos distintivos de Gabriela Mistral es el empleo continuo, dentro de un léxico no excesivamente complicado y muy hispano-chileno-americano, de los términos del mundo de la naturaleza. Árboles, flores, ríos, piedras, pájaros, maíces, soles, huertos, tierra, aguas, etc. pueblan los versos mistralianos, siempre aderezados de adjetivos certeros, si éstos son necesarios y significativos. Junto con ellos, los verbos y expresiones mistralianas que configuran una sintaxis muy peculiar, y un verso áspero, bíblico, y como señala Quezada, sanguíneo, o versos "que se me quedan bárbaros", como ella misma dirá, "salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible, queda en lo que hago, sea verso o sea prosa"[48]

Una forma pues, que dentro del panorama de la poesía religiosa hispanoamericana posee, como es en el caso de todos los grandes poetas, una peculiaridad que lo hace diferente, personal, pero que nosotros podemos clasificar como de un clasicismo modernizante. Clasicismo, por apariencia formal estrófica y versal, y por su léxico; modernizante, por la potencia plástica de su imaginería metafórica.

Conclusiones

Retomando diversos juicios que han ido apareciendo a lo largo de estas páginas, podemos

[47] A este respecto es oportuno traer a colación unas palabras de Vargas referidas a los *Motivos de San Francisco*, que podemos extrapolar a la poesía, dado el carácter poético de dichos escritos, "Gabriela Mistral poseía una manera de meditar visualizando, ignaciana, teresiana, leordanesca, genial, en suma, y de una genialidad saturada de religión.(...)Dentro de sus meditaciones visualizadas verbalmente, hay otra característica que ponderar: el dinamismo. (...) Hay instantes en que la actividad no es mera conjunción feliz de verbos certeros, es una orquestación de sustantivos y de adjetivos propulsados por la energía que despiden los verbos o los sustantivos, entre sí, rebotando dentro de la frase que ya estalla" (Op. cit. págs. 22-23)

[48] De "como escribo", op. cit.

extraer las siguientes conclusiones:

-No estamos totalmente de acuerdo con las palabras de Taylor, recogidas al principio de este estudio en que dice que el arte de Gabriela Mistral se ha desarrollado sin constricciones ni dogmas religiosos, evitando así la incongruencias de una religión formalizada. Nos referimos a que la totalidad de la poesía religiosa de Gabriela Mistral es una poesía cristiana, plenamente ortodoxa. Creemos que ello se desprende de todas las poesías y fragmentos de prosa por nosotros analizados. Diríamos más, diríamos que la fe de la poeta chilena es fuerte y ortodoxa, raíz de un manar religioso que se concreta en sus poemas-oración y en sus poemas piadosos, amén de su franciscanismo que se une a esa "paganía congénita" en un conglomerado que tampoco podemos calificar de heterodoxo ni de librepensador, ajeno al ancho cauce cristiano. El poema del "árbol muerto", el único poema "blasfemo", tampoco se puede calificar crudamente así, como explicaremos en el estudio dedicado a la poesía religiosa de César Vallejo. Es una blasfemia comprensible, explicable dentro de un contexto espiritual, que no se cuestiona seriamente ningún aspecto de la moral cristiana.

Es más, diríamos que con el poema "nocturno de la consumación", Gabriela Mistral llega a los límites en que el ascetismo raya con la mística, mostrando una situación de aceptada -incluso amada- desolación total, que llega a la esencia del amor más puro y desinteresado, y que tanta concomitancia tiene con aquel amor a la nada que es Dios del nicaragüense Ernesto Cardenal en las últimas cantigas de su Canto cósmico, y en Telescopio en la noche oscura,"he aprendido un amor que es terrible/ y que corta mi gozo a cercén:/ he ganado el amor a la nada/(...)despojada de mi propio Padre/ rebanada de Jerusalem!"

-Creemos que esta opinión de Taylor viene motivada por el "sarampión" teosófico[49] que pasó G. Mistral y que él analiza, pero que no se plasma en sus poesías religiosas. Las palabras de Gabriela Mistral que recoge Taylor "soy cristiana y creyente, pero tengo una concepción muy personal sobre la religión... Sólo sé decirle que no soy dogmática y que le rezo a Dios, es decir, le hablo a

[49] "Después de 1919, Michel Abos-Padilla y G. M. pertenecían a la logia Despertar, en La Serena, Chile, fundada dos años antes por Demetrio Salas Maturana", "Cuando volvió Gabriela a Chile en 1925, reanudó las charlas y paseos con sus amigos de la logia de La Serena", en el Apéndice A de la obra de Taylor, op. cit. pág. 247

Dios muy a mi manera"[50], reflejan más bien el talante en su poesía religiosa y acentúan el hecho de que su poesía religiosa refleja un comportamiento personal, y no nace pues, a priori, como pueda ser el caso de la poesía teológica que hemos analizado (como la de Cardenal o de Ibáñez Langlois) de una intencionalidad determinada. Es una poesía fruto de su intimidad profundamente religiosa, y por eso la analizamos dentro del apartado del intimismo. Pero hemos de recordar que los contenidos que reflejan sí son reflejo de dogmas o verdades de fe aceptados por el común de los creyentes : Dios como Padre y Creador del universo, Jesucristo Redentor, la Virgen Madre de Dios, el pecado original, la gracia -si bien estas dos últimas con matices propios, legítimos y diríamos que ortodoxos-, etc.). El hecho de que G. M. omita todo lo relacionado con la Iglesia no quiere decir que evite la formalización de la religión.

Además, ese paso por la teosofía y por el budismo, del que repitamos no hemos constatado reflejos poéticos, nunca obvió el sustrato cristiano, como también recoge el mismo Taylor en otras palabras de la poeta chilena, "...yo me interné un tiempo por el budismo, pero viviendo una experiencia difícil de contar: la de no haber eliminado nunca los gérmenes cristianos más fundamentales"[51] o Vargas, "entre los 23 y los 35 años, yo me releí la Biblia, muchas veces, pero bastante mediatizada con textos religiosos orientales, opuestos a ella por un espíritu místico que rebana lo terrestre. Devoraba yo el budismo a grandes sorbos; lo aspiraba con la misma avidez que el viento en mi montaña andina de esos años. Eso era para mí el budismo: un aire de filo helado que a la vez me excitaba y me enfriaba la vida interna; pero al regresar, después de semanas de dieta budista, a mi vieja Biblia de tapas resobadas, yo tenía que reconocer que en ella estaba, no más, el suelo seguro de mis pies de mujer"[52].

Y es que ese énfasis de la teosofía en la formación de una hermandad universal que produjo un hondo efecto en las creencias religiosas de Gabriela Mistral, que señala Taylor, creemos que no fue tan profundo, ya que esa hermandad era profesada por la poeta chilena casi desde su niñez gracias al franciscanismo materno heredado, y después asumido, desde bien

[50] Op. cit. pág. 114

[51] También Taylor recoge estas palabras: "no, yo volví a ser católica en Francia y en Italia", o estas otras "soy cristiana, de democracia total", op. cit. pág 167

[52] De "Mi experiencia con la Biblia", en op. cit. pág. 12

temprano por ella. Eso sin contar con esa paganía congénita que también tiene ese carácter de hermandad. Llovía sobre mojado cuando llegó la teosofía.

-Por tanto, la influencia, tanto de la teosofía como del budismo, ayudó a forjar un cierto eclecticismo religioso, manifestado en algunas prácticas de meditación, como señala Vargas Saavedra, y "no pasó de ser una búsqueda de afanes religiosos que iban moldeando su carácter y su temperamento", como nos dice Jaime Quezada.

-Constituye pues el intimismo religioso el eje axial de la poesía religiosa de Gabriela Mistral, entendido éste como su peculiar y personal relación religiosa manifestada en su poesía, y que responde a una serie de elementos que la conforman: la referencialidad, la identificación con la figura de Cristo, la poesía-oración, la presencia, lo piadoso-devocional y lo franciscano, amén de la concepción gratificante (de gracia) que ella confería como don-efecto a su poesía.

-De entre estos elementos hay que señalar como más importantes en la conformación de su intimismo poético-religioso, el de la poesía-oración y el la identificación con la figura de Cristo. Mientras que es el más peculiar, en cuanto a la aportación al conjunto de la poesía religiosa hispanoamericana, el ayuntamiento del elemento franciscano con la paganía congénita.

-Por fin, en cuanto al corte sincrónico de su poesía religiosa, recordar que Desolación es el libro más significativo y radical, poemario que no se entiende sin este elemento. En él encontramos todos los elementos tratados, al igual que ese cambio tonal que marcará también el inicio del franciscanismo, a partir de "palabras serenas", presencia contextual y normalizada, como un elemento más, en Poema de Chile. En Desolación también encontramos el extremo dolor en la cosmovisión de la naturaleza mistraliana en "árbol muerto". Aunque en Tala vuelva a aparecer el tema del dolor por la muerte, el tono será distinto, llegando a la máxima aceptación en el mencionado "nocturno de la consumación", apareciendo también la oración impetratoria en "locas letanías". Ternura es un paréntesis amoroso, de júbilo en lo piadoso, para pasar en Lagar a la presencia de Dios como Dueño, ser Único y Eterno, Dios vivo, dulce y tremendo, y también Padre, en un distanciamiento de la subjetividad de ruegos, desasimientos y oraciones.

Terminaremos este estudio con una certeras palabras de Jaime Quezada, uno de los

artífices del redescubrimiento actual de la poeta chilena: "No hay en toda la obra de Gabriela Mistral y, por lo mismo, en su vida, que esté al margen de lo íntimo y esencialmente religioso: lo sagrado en su ritualidad y en su pensamiento, en su palabra y en su gesto de quien quiso ser siempre la mujer fuerte de la Biblia"[53].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[53]En Gabriela Mistral: poesía y prosa, op. cit. pág. XXIV

III.2 CÉSAR VALLEJO: EL DOLOR Y LA BLASFEMIA[1]

Nos toca hablar ahora de otra figura imprescindible en la poesía hispanoamericana de este siglo, el peruano César Vallejo, y de su poesía religiosa, que tantos matices tiene, gracias a su peculiar trayectoria poético vital. Atenderemos también a cómo labora los materiales religiosos, su paso hacia el comunismo-cristianismo, y nos preguntaremos si es blasfema o no cierta parte de su poesía religiosa. Y aquí y allá iremos dejando pistas sobre la enorme influencia de su poesía en otros autores.

Biografía y Dios

Dios como realidad sentida y vivida, aún contando con épocas de olvido, será una experiencia que acompañe todo el caminar terreno de César Vallejo, hasta entrar en su agonía. En las biografías sobre su persona, en su epistolario, y en lo que nos han dejado escrito quienes convivieron con él, se pueden rastrear los datos más importantes de la relación del poeta peruano con Dios. Un Dios que se emparentará con un sustrato anímico anclado y referido siempre a un periodo vital de infancia. Un Dios, pues, católico en germen, pero no madurado, ni crecido. Un Dios infantilizado en definitiva. De ahí su posterior no entender la actuación de Dios, su posible negación y blasfemia, su distanciamiento. Pero también de ahí su compasión e incluso identificación con él, el sentirle tan hondo como su hogar o sus padres. Un Dios del corazón, un Dios del sentimiento más profundo, pero un Dios negado e incomprendido por la cabeza, ante tanto dolor y tanta muerte encontrada en el mundo. Por eso la tensión vallejiana, el desgarramiento de la divinidad, y ese peculiar dolor dolor.

Es por tanto necesario analizar el Dios de su infancia, el Dios de sus cartas, y el Dios

[1] Parte de este apartado de la presente investigación vio la luz recientemente, en forma de artículo, titulado "Dios en la poesía de César Vallejo", en Anales de Literatura Hispanoamericana, n 26, UCM, Madrid, 1997, págs. 195-206.

de su muerte.

A. Infancia y Dios

Es quizá Hart[2], el que resume mejor este aspecto, ampliando el material de Juan E. Asturrizaga con la propia experiencia de la visita a la biblioteca de la casa de Vallejo: "Habiendo pasado la niñez en un ambiente católicamente ortodoxo como lo era el pueblo en que nació, Santiago de Chuco, es verosímil que el contacto auroral que Vallejo tuvo con la Biblia fuera significativa. J. E. Asturrizaga[3], el mejor biógrafo de los primeros años de Vallejo, afirma que el medio ambiente durante la niñez de Vallejo, fue un factor decisivo: (...) La Iglesia, como vemos, le produjo una gran impresión a Vallejo durante su niñez. Sus hermanas recuerdan que, de niño, Vallejo quería ser obispo, "Voy a ser obispo. Voy a llevar una mitra en esta cabeza", solía decir (JEA, 23)".

A este ambiente religioso hay que añadir la lectura que Vallejo hacía en la "rica biblioteca religiosa" que había en la casa de familia, según la afirmación de Asturrizaga, arriba citada. "Visité la casa en 1981 y no vi lo que se podría describir como una rica biblioteca religiosa. Sin embargo, los libros que debían de haber en la biblioteca en aquel entonces, por ser legados de los abuelos de Vallejo (los dos curas), eran, según una reforma eclesiástica local del s. XIX, los siguientes: "una Biblia con sus Concordancias, el Concilio Tridentino, el Catecismo de S. Pio V, la Suma Moral de Ferrer y las Obras de Devoción de Fray Luis de Granada". Si la biblioteca había sido rica, debió de tener no solamente estos libros, que fueron obligatorios en aquel entonces, sino también varios libros religiosos sancionados por la Iglesia Católica. Quizás fuera en la biblioteca familiar donde Vallejo leía no solamente la obra de los Padres de la Iglesia sino también la de autores del S. de Oro tales como San Juan de la Cruz,

[2] Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo, Stephan Hart, Tamesis Books Limited. London 1987

[3] César Vallejo. Itinerario del hombre, Lima, 1965. (JEA)

Santa Teresa y Luis de León, de cuya obra Vallejo muestra a veces algún conocimiento"[4].

Estas palabras, y la conclusión que se extrae al comprobar la continua utilización de términos de la tradición católica, son muestra patente de que la instrucción de César Vallejo en la fe católica fue interiorizada, hecha carne, desde la infancia, como un elemento más de aquélla. Una fe de catecismo, elemental y profunda, adecuada entonces para un chico de su edad, hijo de unos padres, sin mucha cultura, sinceramente creyentes y piadosos[5]. Por eso, aparecerá la religión como un elemento más, innato, en su poesía al rememorar su infancia, su casa, su gente: "Tanto en sus poemas como en sus cuentos, Vallejo recordará a los suyos y la casa de ancho portón y patio cerrado donde vivían en un ambiente quieto, religioso, no lejos de la iglesia y del "blanco panteón", visible desde la huerta trasera"[6].

BIBLIOTECA VIRTUAL

El Dios interiorizado, alojado en el corazón de Vallejo junto con todas las demás vivencias de la infancia, es un Dios católico, trinitario, cuya segunda persona se encarnó, y se transforma en Hostia en el altar, por mano de los sacerdotes. Un Dios cercano, padre, que se ve acompañado por María, la Virgen, su madre. Y un Jesús, que sufrió lo indecible por salvarnos del pecado. Una fe básica, de sentimientos profundos que, aunque sea cuestionada posteriormente, permanecerá en Vallejo como un rescoldo. Y junto a él, la referencialidad religiosa, utilizada constantemente como un medio más para desarrollar su expresividad poética y algunos de los contenidos y temática de su obra.

B. Dios en algunas cartas de César Vallejo

[4] Op. cit. pág 14

[5] Parece evidente, por las referencias poéticas, que Vallejo estaba familiarizado con los términos católicos, y con la historia bíblica más elemental, sobre todo el Nuevo Testamento, aunque su profundización en el conocimiento de su fe, "post-infancia" no fuera más allá

[6] André Coyné, César Vallejo, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1968, pág. 12

A través de algunas cartas que aparecen en epistolario de la Ed. de Ferrari[7], se puede comprobar cómo Dios nunca deja de ser una realidad y una experiencia vivida y sentida por el poeta a lo largo de su vida, aunque tenga una mayor presencia al principio y al final de la misma. Si analizamos cómo es ese Dios del epistolario diríamos, en primer lugar, que hay un Dios íntimo, sentido, por ejemplo, ante la belleza de un paisaje. Así se ve en la carta al Grupo de Trujillo del 27 de febrero de 1918, en la que, tras describir una situación vivida, dice: "Por último nos echamos en mitad de la alameda, sobre la grama, bajo finos eucaliptus apacibles, bajo la noche, bajo lo dulce, bajo la belleza máxima, bajo Dios"[8].

En segundo lugar, hay que señalar que Dios, ya vertebrado en forma práctica y confesional -y no como sentimiento- se une a su familia y a su lugar natal. Así la carta a su hermano Víctor del 18 de Junio de 1929[9]:

"Mi querido hermanito Víctor:

Hace mucho tiempo que no recibo cartas de ustedes. Me tienen muy inquieto. Escríbame siempre. No me olviden.

Le ruego mandar decir una misa al Apóstol a mi nombre. Una vez sea dicha, le suplico me lo indique, diciéndome el día y la hora en que ella se ha realizado. Le he pedido al Apóstol me saque bien de un asunto. Le suplico que mande decir esa misa. Así me he encomendado ya.

Muy posible es que este año regrese a América. Les avisaré la fecha de mi viaje. Ruego a Dios por todos ustedes.

[7] Obra poética, Ed. Crítica. A. Ferrari coordinador, 1988. Las cartas que aparecen están tomadas del Epistolario general, Valencia, Pre-textos, 1980.

[8] Esta carta es muy interesante, además de por hacer referencia a que "estoy decidido a editar mi libro" (Los heraldos negros), porque habla del nacimiento de una criatura extraordinaria: el poema titulado 'Dios': "la mar. Casi se aloca con una composición que he escrito aquí y que se titula 'Dios'"

[9] El poeta ya había viajado a la URSS. (El subrayado es nuestro en ésta y en la siguiente cita)

Un abrazo amoroso de su hermano que nunca le olvida"

Muestran estas palabras que aún sigue viva la fe -quizá aflorada o renacida a expensas de la necesidad, pero fe aún- del escritor peruano. Una fe ortodoxa (es el mismo de HN. y de T.) guardada, sin lugar a dudas, en el hontanar de su infancia. Cree en el poder de la intercesión del apóstol, a través del poder de la misa. Pero es que además, dice una frase -la subrayada- que sorprende en Vallejo -no es una mera fórmula fraseológica- y que hace referencia a la oración del poeta peruano por su familia: ruego a Dios por todos ustedes.

El clima religioso interior, aflorado sólo en confidencias familiares, que parece vivir César Vallejo por estas fechas, se ve confirmado con otra carta, dirigida en esta ocasión a su hermano Néstor:

"Es muy posible que el año entrante vuelva a Perú. Antes voy a publicar cuatro libros sobre temas y con orientaciones emanadas de mi experiencia y de mi vida transcurrida en 7 años de ausencia de América.

He sufrido mucho. Pero al propio tiempo he aprendido y aprovechado de mi dolor. Sin embargo o, más bien dicho, en consecuencia me parece que debo volver a América a luchar y trabajar públicamente por mi país. He sufrido mucho, repito, y no obstante me siento, mediante Dios, joven y fuerte y lleno de esperanza. (...)

He cambiado mucho: en moral, en conducta, en ideas y hasta físicamente. Gentes que vienen del Perú me dicen que no soy ni la sombra de lo que era allí (...)"

Dios será pues, un elemento referencial constante en la vida del poeta, como manifiesta el siguiente conocido fragmento de una carta de 1922 a Antenor Orrego:

" Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no transpasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva"

C. Dios en la muerte

"Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios".

Estas palabras dictadas a su esposa Georgette, 17 días antes de morir, constituyen la última referencia a Dios que nos consta, en la vida del poeta peruano. Son unas palabras que manifiestan una confianza en Dios inmensa. No en él mismo. En Dios. Un Dios, católico y ortodoxo, padre padrazo. Unas palabras que son impensables en una persona no religiosa, y que muestran un transfondo y un talante, no precisamente improvisado. Así lo vieron sus contemporáneos. "En la educación del poeta el Cristianismo dejó una huella indeleble. Su inquietud posterior no borró ese germen. César Vallejo ha sido uno de los más grandes poetas cristianos de América Española; como Darío y como Nervo"[10].

Y por si quedase alguna duda, reproducimos un cable que aparece en el citado libro de Asturrizaga: "París 15.-Ha fallecido en esta ciudad el poeta peruano César Vallejo, quien recibió los últimos auxilios de la religión del Abate Jamet. El martes tendrán lugar las honras fúnebres en la Iglesia de Santo Domingo".

D. El pecado en la vida de César Vallejo

No podemos terminar este capítulo dedicado a Dios en la vida de César Vallejo, sin hablar del pecado. Un pecado que se relaciona con la moral católica, y que se refiere concretamente al sexto mandamiento. Un pecado, que parece incluso heredado de sus dos abuelos curas. El sexo y su pasión, a la que se entregará de lleno el poeta desde joven, serán

[10] "F" -Toto Mould Távara- en el diario El Comercio, Lima, domingo 1 de mayo de 1938. Recogido en J. Espejo Asturrizaga, op. cit.

fuente de separación de Dios y de la Iglesia, hasta llegar a decir en "Deshora": "Pureza amada que mis ojos nunca/ llegaron a gozar. Pureza absurda!".

Una pureza que no le enseñaron o no supo vivir Vallejo y que nunca entendió. Sí sabía él, (y creía contraponerlo, como si fuera incompatible o blasfemo, por falta de formación religiosa) de otras realidades que le llevaban a exclamar en "Escalas melografiadas": "Y sobre todo su vientre... Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal en que se abriga cuando baja, cuando sube al país del dolor y del placer y de las lágrimas. A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer!...". Así pues, la experiencia sexual lleva al poeta a una cierta separación de Dios, y de esa pureza "absurda" que le predicaban en su niñez, y que, sin duda, le hace tener un malestar en la conciencia[11]. Experiencias que, unidas a otros factores, producen una seria crisis en el poeta joven y en su sistema religioso, que se había quedado en la niñez, y que ya no respondía con satisfacción a los nuevos ímpetus que sentía.

Esta crisis la centra muy bien Coyné: "El amor por Z. R. Cuadra fue un amor arrebatado, que coincide con la primera crisis importante de una vida ya sellada por la garra de "lo fatal". En esa crisis vacilaron tanto los principios religiosos heredados de los mayores como el idealismo artístico correspondiente a la iniciación cultural. (...) El caos íntimo no sólo afectó a los versos de tema erótico, sino todos aquellos con inquietud metafísica que nombran a Dios desde perspectivas opuestas"[12]. No olvidemos que corre el año 1917, un año antes de la publicación de HN.

Sexo pues, como piedra que hizo trastabillar y caer, en gran medida, la fe "infantil", no madurada, de César Vallejo[13]; y que se servirá, de paso, en ese desplazamiento de lo religioso por

[11] A este respecto se pueden apuntar las palabras de Jean Franco, en su artículo "de Los heraldos negros a los Poemas póstumos", en el libro ya citado de Ferrari: "el rechazo a la pureza `absurda' inculcada por el catolicismo es más que un gesto bohemio puesto que implica el abandono de la transcendencia y, por lo tanto, el vagar sin meta hasta la destrucción"

[12] Op. cit. pág.

[13] A este respecto citar dos versos de "verano", que hacen referencia a "días de pecado" y muerte espiritual, con la amada: "la regarás de agua bendita todos/ los días de pecado y de

lo sexual, de elementos provenientes de la religión católica para expresar su simbología[14].

E. "El misticismo truncado"

Así se titula una parte de la conferencia del estudioso José Ramón Dolarea[15], que condensa muy acertadamente todo lo expuesto: "César Vallejo, peruano de voz universal, oscila entre el misticismo y la blasfemia; tiene momentos de "fe adorable" y arranques de profunda impiedad. Pero queda en la entraña de su poesía el cimiento de un misticismo truncado, de algo auténticamente religioso, que pudo haber sido y no fue. El diccionario de la Academia dice que el misticismo "consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios, por el amor". El lenguaje vallejiano -único e insólito- refleja un gran potencial de entendimiento místico y se llena, a menudo, de una conmovedora religiosidad. César Vallejo tuvo el alma y la sensibilidad de un místico, capaz de llegar por la intuición a Dios. Desde su infancia alcanzó el conocimiento suficiente para poder contemplar luego, en su dolor, las cosas divinas. Pero su fatalismo le conduce por otros derroteros. La soledad y el fracaso serán más tarde medios de purificación por los que se manifestará, de forma inconsciente, una expresividad cristiana, latente en su conciencia. Creo sinceramente que Vallejo siente un catolicismo, aunque éste sea entitativo y anémico. Entitativo porque lo respira, lo lleva en la sangre, lo aprendió de su madre en el hogar andino de Santiago de Chuco; anémico, porque éste es enfermizo y no alcanza su plenitud".

---

sepulcro"

[14] Ver, para esto de HN, "el poeta a su amada", "Deshora", "Amor prohibido" y el poema XIII de Trilce

[15] Pronunciada el 16 de junio de 1988 en el Aula magna E.T.S, ingenieros industriales de Madrid y que lleva por título "La herencia de César Vallejo"

Lo único que objetaremos, basándonos en las propias palabras de Dolarea, es la supresión de la expresión "misticismo truncado" por "catolicismo truncado", ya que esta última expresión designa con mayor exactitud lo que realmente pasó con Dios en la vida de César Vallejo. No se debe olvidar, por otra parte, que ese catolicismo anémico, no tuvo ni las vitaminas de la formación a través de "lecturas católicas", ni una conducta vital que se ajustase a sus normas morales. Pero si esto es un obstáculo grande, hay que añadir otro aún mayor: la lectura de libros cuya doctrina es claramente "anti-católica" o cuando menos "a-católica", como son, y así lo aclara Jean Franco, el cientifismo, el positivismo, Schopenhauer y Nieztche: "el positivismo y el cientifismo destruyen la fe católica pero sin instaurarle la confianza en el progreso que tenía uno de los maestros de su generación, Manuel González Prada"[16].

Por tanto, queda tan solo, en la madurez de César Vallejo, un catolicismo "entitativo", (importante eso sí, pues le acompañó hasta el más allá) resguardado en el recuerdo de la infancia[17]. Hay un vaciarse, sin echar nada a cambio. Sólo dolor, mucho dolor. Y éste sí que es, sin una fe desarrollada, absolutamente incomprensible.

Dios en la poesía de César Vallejo

Si ya dijimos que vida y obra en César Vallejo eran la cara y la cruz de una misma moneda, es bueno que antes de pasar a estudiar desde diferentes perspectivas al Dios que aparece en sus versos, y que es reflejo de lo vital, prestemos atención a unas palabras de Jean Franco que completan esta unión de vida y obra con otro elemento, también indisoluble: el lenguaje poético en el que se vierte la temática religiosa.

"Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas,
puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la

[16] Op. cit. pág. 582. A este respecto se puede ver el poema que comienza "En el momento en que el tenista" de Poemas Póstumos

[17] Sirvan como botón de muestra las composiciones de HN que llevan como título genérico "Canciones de Hogar" y el poema LVIII de Trilce

concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación. De ahí resulta la fragmentación radical de la poesía de Vallejo, la deconstrucción de los términos de la literatura, la filosofía y la ciencia, la parodia del amor ideal, de la identidad, del progreso y del genio como categoría suprema, etc. Esta situación al límite del lenguaje tampoco es captada como una reflexión iniciada por un yo consciente. Más bien se trata de un poema/drama en el cual el hablante poético ensaya una y otra vez de dar coherencia al universo que no responde ni corresponde al sujeto"[18].

Manifestación concreta de este aspecto es el n de veces que aparece la palabra `Dios' en los versos de Vallejo. Este trabajo ha sido llevado a cabo por Giovani Meo Zilio[19]. "Lo divino/lo satánico. Con la pareja de oposiciones noéticas Bien/Mal se relaciona directamente lo divino/lo satánico (Dios/Diablo) como resultante léxica de un conflicto espiritual religiosidad/irreligiosidad cuya hipótesis también he planteado en Stile, 100 ss: Vallejo era primaria, sentimentalmente religioso, negó con frecuencia, dramáticamente. Pero a su vez este dramatismo (reacción violenta) constituye la confirmación psicológica de la religiosidad esencial, sensu lato, que obraba en él. En suma, podemos hablar, también en este caso, de una "dinámica dialéctica", fruto de un verdadero conflicto del espíritu, religiosidad/irreligiosidad. De lo único que no podemos hablar es de a-religiosidad y presisamente por la presencia conflictiva del poema". Pasa a continuación a especificar: "El DCFV (Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo) nos documenta

[18] Op. cit. pág. 575. El subrayado es mío

[19] "El lenguaje poético de César Vallejo desde Los heraldos negros hasta España, aparta de mí este cáliz, visto a la luz de los resultados computacionales", en la edición ya citada de la Obra poética vallejiana de Ferrari. De las cinco citas que siguen, las tres primeras pertenecen a la p. 652 y las dos restantes a la p. 653.

ahora la presencia de 60 ocurrencias del lexema Dios y derivados, más Señor con 9, Jesús 8, Espíritu Santo, Padrenuestro, Ecce hommo con una cada uno, para un total de 96; más otras de la misma área semántica como Hostia y derivados con 7 o Eucaristía con 1; con los que se pasa de las 100 (sin contar con todos los lexemas pertenecientes a la terminología tradicional cristiana como Reliquia, Ofertorio, Santo, Sacerdote, Rosario, etc.)."

La presencia de Dios parece, pues, importante. Y la del diablo?. "Frente a este centenar de ocurrencias divinas encontramos tan sólo unas pocas diabólicas; Diablo, 3; Satán y derivados, 2; Endemoniado, 1, a los que podemos agregar semánticamente también Deicida con 2 y Blasfemia y derivados con 2; para un total de una quincena apenas. Aunque no se nos escapa que el lexema Dios (y deriv.) va compañado a veces de connotaciones negativas o, de todos modos, aparece en contextos negativos que lo asimilan, pues, a su contrario, con todo, el predominio de las ocurrencias es lo bastante destacado (en proporción de casi 7:1), frente a su contrario, como para hacernos suponer, análogamente a lo que se hizo a propósito del Bien, que el sentimiento de lo divino, es primario en V.: por lo cual puede confirmarse la `esencial religiosidad sensu lato'".

Por último, Meo Zilio profundiza un poco más. Señala que la mayor aparición de Dios se produce en el primer y último poemario de César Vallejo, y nos muestra su diferencia: "El DCFV nos ofrece otro dato que permite ahondar un poco más en el tema, esto es que el lexema Dios predomina, con valores casi iguales, tanto en la primera obra (HN) como en la última (E) con porcentajes internos de 3,51 y 3,47, respectivamente, frente a 0,64 0,20 0,57 de las obras intermedias (T, PPr, PH). Esto, sumado a la nutrida y variada presencia de los distintos símbolos cristianos en las dos obras, puede confirmar a su vez que en ambas el elemento religioso está intensamente presente, dentro de una tradición vital, la cual contiene elementos que, al final, confluirán hacia una concepción más amplia, más social y menos formal, pero siempre esencialmente cristiana". Y como señala, abundando aún más, en la nota a pie de página: "Agréguese que entre los grupos antitéticos se sitúa una tercera categoría de imágenes, que podemos llamar mixtas o ambivalentes, las cuales dan a la última obra un color nuevo, un sabor de más cabal humanidad: son imágenes socialistas y cristianas a la vez que responden simultáneamente a la demanda de una justicia equitativa de carácter social y a la de una mayor solidaridad y espiritualidad cristiana latu sensu".

A. Material y método religioso empleado por el poeta

Ya sabemos que el material empleado por César Vallejo es el correspondiente al heredado de su infancia. Por tanto, sus fuentes son la Sagrada Escritura (principalmente el Nuevo Testamento) la liturgia y las devociones populares, transformadas por la alquimia vallejiana de acorde al momento vital que atraviese[20], siempre bajo un peculiar método, que nosotros podríamos denominar, extrapolando las palabras de Dolarea (quien las aplica al material evangélico), método del "espejo desfigurado". "A través de sus poemas nos presenta un espejo desfigurado del Evangelio. Hay como un eco del hombre que lo refleja, pero no llega a decirlo todo, ni a decirlo exacto. Hablo del truncamiento de unas posibilidades extraordinarias de expresión del amor divino a través de la altísima metáfora: la entrega mutua del matrimonio. Y es que en su poesía se dan profundos simbolismos -acentos bíblicos del Cantar de los Cantares, reminiscencias de S. Juan de la Cruz- que registran su formación religiosa y un conocimiento poco común de los clásicos castellanos y de la Sagrada Escritura"[21].

Si es difícil, por no decir imposible, averiguar los parámetros de la desfiguración del espejo (que es lo mismo que la desfiguración del lenguaje), estamos en buena medida de acuerdo con Jean Franco, en considerar una cierta técnica deconstruccionista en el empleo de

[20] Del presente, o de su recuerdo desde el presente. De ahí su ambivalencia: unas veces viendo a Dios como padre, otras odiándole o compadeciéndole, otras uniendo lo marxista con lo cristiano, etc.

[21] Op. cit.

los materiales poéticos religiosos, sobre todo en su vertiente temática; que no obstante es construccionista desde el punto de vista formal. De ahí precisamente su tensión, y de ahí, si el acierto es válido, su fuerza y calidad. Un ejemplo de éxito y otro de fracaso aclararán esto.

Empecemos por el negativo, en el que sólo hay construcción temático-formal. En "Primaveral", un poema juvenil, encontramos el siguiente par de versos: "Volar de un sueño a Dios, junto a mi verso/ cual un millón de eucarísticas palomas". El término eucarísticas, que funciona aquí como un adjetivo -que unido al nombre serán el término imaginario de sueño- significa la blancura, pureza e inocencia de las palomas. A estas connotaciones hay que añadir -construir- los matices de magnitud e incluso misterio que el término eucaristía encierra en sí mismo. El poeta ha construido con un elemento religioso-litúrgico un nuevo significado, de una manera un tanto evidente, tópica, sin mucho vuelo poético.

Por el contrario, veamos lo que ocurre en estos tres versos de Los heraldos negros, de un poema titulado "Nochebuena":

"Balarán mis versos en tu predio entonces,
canturreando en todos sus místicos bronces
que ha nacido el niño-jesús de tu amor"

Es el último terceto de un soneto dirigido a la amada, a la que se equipara con la Virgen María, en el marco de la Nochebuena, transposición imaginaria del deseo del renacimiento de su amor humano por su amada. Niño-jesús, escrito además con minúsculas para que no haya equívocos. Deconstrucción temática de un misterio cristiano aplicado a sus relaciones amorosas (muy típico de la desacralización temática vallejiana), y construcción formal sobre estos materiales. Por ejemplo, los versos que se animalizan y balan, como la típica imagen de los nacimientos, en los que el pesebre se ve rodeado por los corderos que traen los pastores. Y no sólo se animalizan, sino que luego se personifican -cantan- e incluso se cosifican, al ser sus letras, "místicos bronces" (aquí místicos se emplea en un sentido parecido a eucarísticas palomas), que se entrechocan, como dientes. Hay pues una auténtica construcción, un zumo poético -si se nos permite la metáfora- superconcentrado.

Tenemos pues una gran tensión entre lo temático y lo formal en estos 3 versos. Una tensión que llega al máximo en los poemas de Trilce, que también tratan de temas religiosos.

Transcribiremos aquí unos versos como ejemplo, ya que es muy cercano en lo temático a la deconstrucción a la que hemos asistido: (es el poema XIX)

"Hoy viernes apenas me he levantado
El establo está divinamente meado
y excrementado por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente.
Penetra en la maría ecuménica.
Oh sangabriel, haz que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo,
lo más piedra, lo más nada,
hasta la ilusión monarca"

Es un poema de difícil interpretación, y de tono claramente blasfemo. Pero esa intención no se puede juzgar tal con un 100% de garantías. Lo que sí sabemos es el proceso deconstructivo que emplea aquí, tanto de la reminiscencia al establo de Nochebuena como al episodio de la Anunciación, pasando por el empleo de las minúsculas, intenta reflejar la situación de angustia en que se encontraba el poeta cuando estaba refugiado -según nos informa Ferrari- en la casa de Antenor Ortega en Mansiche, en agosto-septiembre de 1920.

Poemas como éste, con mayor o menor dificultad, con referencias a la deconstrucción del material religioso para construir nuevos significados, a través de una nueva forma poética, hay abundantes en la obra vallejiana[22].

B. El Cristo que es Vallejo

Que César Vallejo se identificaba con la figura de Cristo, es algo que suelen decir todos sus estudiosos. Que el poeta pueda hacer esta autoequiparación viene a ser, de alguna forma, lógico. Así lo pone de manifiesto J. R. Dolarea: "El poeta vivió pobre, sintió el duro peso de la miseria y de la incomprensión. Son testigos, Lima primero, París después, "la soledad, la lluvia, los

[22] Un campo muy sugerente es, por ej., el de la terminología religiosa empleada como transposición del amor humano, y del acto sexual en concreto. Así la crucifixión en sus labios de la amada, etc. (recordemos "el poeta a su amada", "Deshora" y "Amor prohibido" de HN, y XIII de T.)

caminos". Le gustaba repetir -cuenta Ernesto More- que no tenía "una piedra donde reclinar la cabeza" (S. Mateo 8,20). Paradógicamente, muere en Viernes Santo, sufriente y olvidado, en una clínica de París -con la conciencia del último ocaso-, coincidiendo en la fecha con la conmemoración de la Muerte del Hijo del Hombre. Y su dolor es universal, por él y por todos"[23].

Ciertamente el dolor en Vallejo es una constante no sólo vivida, sino asumida, pensada y reelaborada poéticamente. No nos detendremos en considerar las penalidades de su vida[24], puesto que lo que nos importa aquí es comprobar cómo, a través del dolor, se identifica César Vallejo con Cristo sufriente.

Este proceso tiene profundas hondonadas. Así, si él se identifica con Cristo, sus padres sufrirán también una transformación semejante (su padre San José y su madre la Virgen, sobre todo en su acepción de "dolorosa"[25]), al igual que la amada y su propio amor, como ya comentamos arriba. Todo esto lo explica y desmenuza Luis Fernando Figari[26]: "No asombra que Juan Larrea o Chirinos se hayan descubierto captando en Vallejo ya una adhesión al arquetipo del drama del Gólgota (Larrea), ya una transferencia en la que "César Vallejo se mira a sí mismo como Cristo" (Chirinos). Este último recuerda en su "César Vallejo, poeta cristiano y Metafísico" que "Vallejo gustaba muy a menudo de repetir -si la expresión es apropiada- los últimos versos desconsolados de Darío: "Desde que soy, desde que existo/ mi pobre alma armonías vierte./ Cual la de mi Señor Jesucristo/ mi alma está triste hasta la muerte"[27].

---

[23] Op. cit.

[24] Basta para ello hojear el libro de Armando Bazán, César Vallejo: dolor y poesía, Ed. Mundo América, Buenos Aires, 1958

[25] Hablando de su padre dirá: "Mi padre se despierta, ausculta/ la huida a Egipto..."; de su madre "como una nueva Dolorosa entra y sale mi madre"; mientras que él, como Cristo, "regreso del desierto donde he caído mucho".

[26] "Vallejo: Testigo dramático de América Latina", en "VE", Revista de Reflexión y testimonio cristiano, Asociación Centro Cultural de Investigaciones y Publicaciones Vida y Espiritualidad, Lima, n 1, mayo-agosto 1985

[27] Aparte de otros datos, son muy significativos los siguientes, que el mismo Figari nos ofrece: "habla de su nacimiento en diciembre, proclama su propia muerte con ecos del cántico del Siervo Sufriente (`César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro/ también con una soga; son testigos/ los días jueves y los huesos

Estas palabras ejemplifican muy bien el proceso de transformación de la figura de Cristo en el propio César Vallejo; pero no lo olvidemos, siempre bajo su peculiar método. Por eso se identificará bajo el dolor -Cristo doliente- y bajo el pecado -Cristo pecador[28]-, aunque, ortodoxamente hablando, Cristo nunca cometió pecado: sufrió como pecador sin serlo. De nuevo es el proceso deconstruccionista de una verdad de fe, para construir un nuevo significado, bajo la óptica vallejiana. No es pues, como señala a continuación Figari, propiamente una "imitación" de la vida de Cristo, aunque él mantenga sus dudas: "Al parecer no se trataría propiamente de la "imitación de Cristo" cuando a ella hace referencia André Coyné sumergiéndose en la problemática vallejiana, en lo que coincide con Higgins quien descubre que el autor a "menudo se identifica con Cristo y ve en él un modelo a imitar". Pues en el poeta no resulta maniesta una "copia" de Cristo en la obediencia al Plan de Dios, como tampoco se descubren señales de un proceso de adherencia o de conformación interior con el Señor Jesús. En todo caso se trataría de una "imitación" poética de algunos rasgos materiales de la vida del Salvador. Claro que con Vallejo, es necesario reconocerlo, nunca se sabe. Quizá su identificación con Cristo sufriente va más allá del recurso de la poesía?"[29].

Si nos preguntamos, una vez llegados aquí, el porqué de la gran dicotomía que aparece entre el Cristo sufriente y el Cristo pecador (una expresión ortoxa y otra no), tendremos que extrapolar la pregunta al porqué de la contradicción que se encuentra en toda su poesía religiosa. Responder a esta pregunta es lo que han buscado todos los críticos de Vallejo. Nuestra respuesta coincide con la expuesta de José Ramón Dolarea y la Figari: "Vallejo parece dialogar y debatir con lo cristiano que hay en él. Discute consigo mismo, con sus imágenes de Dios, con sus

---

húmedos,/ la soledad, la lluvia, los caminos...'); y en la elegía de su amigo Alfonso Silva escribe oscuramente: `...hoy sufro dulce, amargamente,/ bebo tu sangre en cuanto a Cristo el duro,/ como tu hueso en cuanto a Cristo el suave'; y clama como víctima en cruz: `dulce hebra, desclava mi tránsito de arcilla;/ desclava mi tensión nerviosa y mi dolor.../ Desclava, amada eterna, mi largo afán y los/ dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!'" Op. cit. págs. 82-83

[28]"Amor, en el mundo tú eres un pecado", "... y saber que donde no hay un Padrenuestro/ el amor es un Cristo pecador!", "Amor, ven sin carne, de un icor que asombre/ y que yo, a manera de Dios, sea el hombre/ que ama y engendra sin sensual placer" (de "Amor prohibido" HN)

[29] Op. cit. pág. 83

esperanzas en Dios, hasta sentirse afín a Dios y querer sufrir con El y querer amar con El. Sufre a Dios, necesita de Dios. Vallejo cree captar un paralelismo entre él y Dios, por lo que antropomorfiza una y otra vez; entre él y Cristo, cuyo sufrimiento le abruma, pero cuando su imagen no cuadra con su visión subjetiva, no duda en pedir: " Desacostumbrad a Dios a ser un hombre". Muy difícil sería afirmar que el poeta tiene fe teologal. Imposible tarea la de emitir un juicio tal! Aunque con Vallejo nunca se sabe. Pero sí se puede sostener que el tema capital de su poética incluso cuando está ante un hecho político como en "España aparta de mí este Cáliz", el contexto profundo, el río subterráneo es siempre de ecos religiosos.

La honda problemática espiritual en donde los elementos cristianos aparecen ahora como objetivos de la rebeldía, ora como sujetos de veneración revela el dilema de una evangelización que aunque presente como sustrato profundo no ha aflorado lo suficiente como para cubrir toda la existencia de la persona, todas sus manifestaciones. (...) La ambivalencia del poeta, los ecos fatalistas y animistas perviventes, la comprensión analógica de Dios a partir de la experiencia subjetiva de sí mismo y de lo desconcertante, injusto e irracional del mundo del hombre, lo asfixian prematuramente. Vive más una religiosidad subjetiva teñida de sufrimiento, que la experiencia liberadora del Cristo que revela su amor, que hace lúcida la intimidad del hombre, reconciliándolo consigo mismo, mostrándole su identidad y el camino de su reconciliación plena"[30].

Inmadurez religiosa de una fe no desarrollada, sería, en definitiva, el motivo básico de esta contradicción Vallejiana, para Dolarea y Figari, al que habría que añadir el influjo de ciertas lecturas y la propia experiencia vital, que por no entender, no se ajustaba a los patrones de la moral de su fe católica (la `pureza absurda') y que forman una amalgama que no se puede separar de lo anterior, y que dan, como conjunto, esa dicotomía tan llamativa en la poesía de César Vallejo, a la hora de afrontar el tema de Dios.

C. Hart: una crítica a revisión

Pasaremos a continuación revista al estudio de Hart por un doble motivo. Por una parte,

[30] Op. cit. pág. 84.

porque creemos que no llega hasta el final en la problemática religiosa de Vallejo, y por otra, porque nos sirve para profundizar en el análisis de Los heraldos negros (HN) y España, aparta de mí este cáliz (EAM), los dos poemarios en que más se concentra el sentimiento religioso del poeta peruano, según ya vimos en el estudio de Meo Zilio.

Tras señalar las dos posturas que se pueden observar, por parte de la crítica, al estudiar el tema de Dios en la poesía de César Vallejo[31], Hart analiza las imágenes religiosas de HN y EAM por ser los libros en los cuales ve un porcentaje más elevado de imágenes religiosas. Luego intenta descifrar la peculiar alquimia vallejiana: "En efecto, Vallejo distorsiona e ironiza el credo católico, particularmente en HN. En su primera obra poética, esta subversión de la fe católica se expresa principalmente de dos formas, que son, i) el cuestionamiento metafísico y angustiado de ideas por lo general aceptadas acerca de la naturaleza de Dios y, ii) el uso de la blasfemia para describir sus experiencias eróticas"[32].

Hasta aquí todo concuerda con lo que hemos expuesto. Incluso el análisis que va haciendo Hart de HN, salvo el atribuir a la cuarta estrofa de "Absoluta" componentes místicos, es sugerente y acertado. Por ejemplo, cuando analiza la relación entre lo religioso y lo sexual, compara a Darío con Vallejo[33]; o nos ofrece un dato significativo, la lectura de Baudelaire por parte del poeta peruano[34]. Pero en lo que no podemos estar totalmente de acuerdo, pues lo estimamos parcial, es en la conclusión que extrae, una vez terminado su análisis de HN: "Es evidente que el concepto de Dios que aparece en HN es el de un Ser malevolente, impotente y

[31] Señala a J. Larrea, C. Vitier y E. Chirino como defensores de la ortodoxia y a X. Abril, J. Higgins y N. Salomon de la no ortodoxia de Vallejo (Cfr. op. cit. pág 13)

[32] Op. cit. pág. 15

[33] "Una de las imágenes religiosas más comunes en HN es la eucaristía. Cuando Vallejo utiliza la eucaristía como un símbolo de la unión sexual, está claro que recurre a una técnica tradicional. El acto de amor en la poesía de Darío, por ej., frecuentemente se expresa mediante esta imagen. Pero mientras que Darío alude a la eucaristía para expresar el gozo del amor, Vallejo utiliza la misma imagen para expresar la frustración de su amor" Op. cit. pág. 17

[34] En `la copa negra' Vallejo expresa el amor sexual como si fuera una suerte de Misa Negra, recordando un poco al gran poeta romántico francés Baudelaire, cuya obra Las flores del Mal en la segunda edición de 1916, Vallejo ciertamente había leído, puesto que J.E. Asturrizaga le había regalado un ejemplar (JEA,79)" Op. cit. pág. 17

moribundo. Emociones tales como el altruismo expresadas en estos poemas -que a primera vista parecen cristianas- no lo son en el fondo, porque están basadas en un sentimiento de culpa y de miedo a la muerte. Otros símbolos como la crucifixión y la eucaristía se ven ironizados, a veces de manera blasfematoria. El primer libro de poemas de Vallejo se puede caracterizar, por eso, a pesar de algunos versos que expresan una experiencia mística, como una rebelión contra las enseñanzas de la Iglesia"[35].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[35] Op. cit. pág. 18

En primer lugar, no creemos que haya experiencia mística en Vallejo; además, si bien es cierto que hay muchos poemas de un tono "blasfemo" como "Los dados eternos"; hay otros en el que ese Dios no es ni malevolente, ni impotente, ni moribundo, sino un ser compañero de penas y fatigas,...y de amor humano, un colega (tú) al que uno comprende, e incluso por el que siente compasión, como es el caso del poema "Dios", en el que está el "mejor" Vallejo religioso[36].

D. Marxismo y Cristianismo

Con el comentario a las palabras de Hart sobre EAM, nos introducimos en un tema interesante: las relaciones entre cristianismo y marxismo[37], camino que recorrerán posteriormente otros poetas religiosos hispanoamericanos, como Ernesto Cardenal. De todas formas, nos veremos obligados a matizar, como hicimos anteriormente, algunas de las afirmaciones que hace Hart.

"La sorpresa que siente el lector al pasar de HN a EAM no podría ser mayor. Hay, sobre todo, un enorme contraste en cuanto a la connotación de las imágenes y símbolos católicos que figuran en estos dos libros. Los poemas contenidos en EAM fueron inspirados por la guerra civil española y expresan la esperanza del poeta de que, un día, los republicanos ganarían la guerra

[36] "Siento a Dios que camina/ tan en mí, con la tarde y con el mar./ Con él nos vamos juntos. Anochece./ Con el anochecemos. Orfandad.../ Pero yo siento a Dios. y hasta parece/ que él me dicta no sé qué buen color./ Como un hospitalario, es bueno y triste;/ mustia un dulce desdén de enamorado:/debe dolerle mucho el corazón./ Oh, Dios mío, recién a ti me llego,/ hoy que amo tanto en esta tarde; hoy/ que en la falsa balanza de unos senos,/ mido y lloro una frágil creación./ Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado/ de tanto enorme seno girador.../ Yo te consagro Dios, porque amas tanto;/ porque jamás sonríes; porque siempre/ debe dolerte mucho el corazón"

[37] Recordemos la militancia de Vallejo en el partido comunista, los viajes a la URSS, y a España, en concreto a la Guerra civil

para poder construir una sociedad basada en los principios de igualdad, amor y caridad. La realidad no quiso que la esperanza republicana de Vallejo se realizara, pero, al mismo tiempo, se puede considera EAM como un ejemplo de una plasmación de su visión de tal sociedad"[38].

Y, como muy sagazmente señala Hart, en pleno panorama de guerra civil, en la que las motivaciones religiosas poseen una gran importancia, adscribiéndosele al republicanismo la antirreligiosidad, Vallejo escribe poesía "religiosa"[39]. Así comenta, como ejemplo, el poema "Masa", relacionándolo con el pasaje de la resurrección de Lázaro. Además, sigue diciendo, Vallejo, aparte de "tomar del cristianismo la idea de supervivencia después de la muerte, añade la idea de la identidad colectiva, que no es privativa forzosamente del cristianismo. Es evidente que la idea de integración colectiva está tomada del marxismo"[40].

Cierto es también, que en muchos casos, es muy difícil separar el contexto político del contexto religioso en EAM. Tal es el caso, por ejemplo, de los siguientes versos de "himno a los voluntarios de la República", que constituyen el punto culminante del poema", o los que luego citará más adelante, y que hablan por sí solos: "Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas!"

Cierto es también, aunque con matizaciones, que el uso que Vallejo hace de las imágenes cristianas en HN y EAM es siempre subversivo. Lo que ya no compartimos totalmente es la conclusión con que cierra Hart su estudio sobre la religión: "Al comparar las primeras con las últimas poesías de Vallejo, se nota una progresión en el uso de imágenes religiosas para denotar

[38] Op. cit. pág 18

[39] "Contra la corriente de aquel ambiente ideológico de antirreligiosidad en el bando republicano, Vallejo escribe, en EAM, unos poemas en que se parafrasea la Biblia, y los cuales expresan una esperanza en el hombre que tiene algunas conexiones muy claras con la fe cristiana" Op. cit. pág 19

[40] Op. cit. pág. 19

actitudes angustiadas y desesperadas a un uso de las connotaciones positivas de las mismas imágenes religiosas. En EAM, Vallejo ya no está cuestionando los dogmas de la religión católica, sino que está uniendo los símbolos cristianos con la ideología marxista. De esta manera Vallejo emplea las imágenes cristianas para reforzar su cosmovisión marxista. La falta de fe que provocó en Vallejo una actitud desesperada en las primeras poesías fue llenada por la nueva fe del comunismo, y ésta fue reforzada por los sucesos dramáticos de la guerra civil española."[41]

Nuestras matizaciones a los juicios de Hart, vienen motivadas, otra vez, por lo que a nuestro juicio es una falta de comprensión del que nosotros hemos llamado aquí método vallejiano aplicado a un material religioso. Si bien es cierto, como veremos a continuación, que Vallejo une los símbolos cristianos con la ideología marxista, en su peculiar deconstrucción/construcción, al hacerlo, el producto resultante sí cuestiona los dogmas ortodoxos de la religión católica, desde un punto de vista doctrinal, aunque esto sea válido desde un punto de vista poético. Pero antes de explicar esta aparente contradicción, veamos, con ejemplos, el modo de hacer Vallejiano. Recordemos, al respecto, los dos últimos versos citado de Vallejo, a los que se le añade el siguiente fragmento:

"Padre polvo que subes de España,
Dios te salve libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma" (XIII)

En ambos casos, el método construccionista/deconstruccionista de Vallejo es el mismo; para magnificar e hiperbolizar, llegando a la divinización, la figura del obrero, destruye el significado original de una oración cristiana: el padrenuestro, perfectamente reconocible, y, al mismo tiempo, construye[42] la mencionada divinización. Lo mismo hace en el segundo ejemplo, deconstruyendo diversas oraciones: el padrenuestro, la Salve, y el Credo. Técnica pues, de

[41] Op. cit. pág. 21

[42] Mediante el recurso de "la ruptura del sistema esperado" (Cfr. Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op. cit. cap. I)

mezcolanza, de "collage", que alcanza grandes resonancias poéticas. Se suprimen palabras (conceptos) claves de la oración cristiana, sustituidas ahora por el nuevo credo (no tanto el marxista como el vallejiano de esos años); se alteran los elementos que constituyen la fórmula, sin dejar de ser tal (para que precisamente al entenderse no pierda su prístino significado. Así se puede superponer el nuevo) para pasar a expresar lo que la voluntad del artista quiere.

Lo mismo ocurre con el título del poemario "España, aparta de mí este cáliz", frase del Evangelio (Mt. 26, 39), dicha por Cristo en un contexto de máximo dolor y angustia, ese Cristo que ahora será, ya desde el inicio del poemario, el propio Vallejo. Nos hemos anclado pues en una órbita distinta. Una órbita en la que no sólo Vallejo suplanta, irreligiosamente desde un punto de vista doctrinal, sino en la que se confunde con Cristo sufriente y agónico. Y además en todo un contexto referencial. Para Cristo su pasión, para Vallejo-cristificado la pasión de la guerra civil española. Y todo este juego conceptual, emotivo, y en definitiva poético, por el sólo hecho milagroso de cambiar una palabra: España por Padre. Claro, que para producirse éste, cuenta Vallejo con toda una tradición y un contexto cultural cristiano.

Este empleo de materiales denominados de devoción o litúrgicos (las oraciones, el evangelio, etc.) es una constante en toda la obra del poeta peruano, aplicados bien a los recuerdos de la infancia, al tratamiento del amor (sexual o no), bien a la guerra civil española. Citaremos, para finalizar, otro ejemplo de EAM, en el que se ve esa utilización "subversiva"[43] de un texto muy conocido del Evangelio (la negación de Pedro):

" Cuídate del que, antes que cante el gallo,
negárate tres veces
y del que te negó, después, tres veces!"

[43] Frente a esta utilización subversiva, habría que hablar de un poema que anticipa y sirve un poco de pista para ver la visión del marxismo en C. Vallejo. Es el poema de HN "El pan nuestro". Ese germen -incluso en lo metodológico formal, que utiliza la oración del padrenuestro-, se desarrollará luego con las teorías marxistas que conocerá el poeta peruano

E. Blasfemo o no?

Es blasfemo César Vallejo? Es ortodoxo?. Una respuesta a vuela pluma, nos mostraría inequívocamente que desde luego sí lo es. Además, una vez analizado el método vallejiano el asunto parece totalmente cerrado. De todas formas habría que hacer alguna matización. Desde una perspectiva ortodoxa, muchos de los contenidos conceptuales de las poesías de Vallejo, lo son[44]; pero otros se escapan a tanta rigidez, porque dogmas hay pocos, y porque Dios es infinito e incomprensible, y por lo tanto Misterioso. De hecho, todos los dogmas son Misterio. Y misterio, de algún modo, es también la poesía, lo poético. Precisamente una forma de provocar lo misterioso en la poesía es el contraste, la paradoja, la antítesis. Y si a esto le unimos la hipérbole, la desmesura, el agigantamiento, ese misterio se expandirá, se hará enorme. Y esto se puede lograr mediante diversos procedimientos, en todos los niveles de la lengua: morfológicos, sintácticos, semánticos, contextuales. Todos ellos serán empleados por Vallejo para tratar el tema religioso (Dios). Y con él, de una forma pareja, y muy relacionada, el dolor, la muerte, el amor y el otro, el prójimo.

Poemas, como "Dios", o versos como:

"Hay ganas de no tener ganas, Señor;
a tí yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.
La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestas con la espina dorsal del Universo"

[44] Citemos a este respecto "la de a mil" "los dados eternos" o "Amor prohibido" de HN. Por otra parte, sería muy interesante analizar el uso desacralizador que hace Vallejo del misterio de la Santísima Trinidad -aparte de la simbología del 3 `Trilce'- para aplicarlo al misterio de la vida humana (y la muerte), que emplea a veces con sus padres, a veces a él y la amada. El material para este estudio podría muy bien ser: de T, el poema XII; el poema "Lomo de las Sagradas Escrituras"; "Nochebuena" de HN; y dos poemas póstumos: "Una mujer de senos apacibles" y "Un hombre está mirando a una mujer"

("los anillos fatigados" HN)

nos muestran una válida expresión del sentimiento del misterio que envuelve a Dios, sin tener por qué ser no ortoxo este pensamiento. Es una forma de expresar misterios que van allá de la comprensión: en estos dos poemas, del corazón y el obrar de Dios que, pese a tanto dolor, sigue sosteniendo todo. El poeta, en un agrandamiento cósmico, pone la mano por encima del hombro divino, y se compadece de ese Dios que no puede dejar de ser Dios. Un Dios que " llora un sol de sangre, como un abuelo ciego!". Y en el camino hacia la comprensión de ese misterio, y sobre todo en el camino hacia la explicación poética de ese misterio, es fácil trastrocar tanto los elementos conceptuales, sensoriales y afectivos, que se puede caer en la "blasfemia" en cualquiera de ellos.

Con esto no pretendemos justificar todo Vallejo, desde una perspectiva católica (ya que algunos poemas son deliberadamente blasfemos), sino justificar esos otros poemas en los que se cae, aún por evitable inevitabilidad, (ante el impulso emotivo-poético, tan fuerte en Vallejo), en una blasfemia más de letra que de contenido real[45].

Queremos decir, en definitiva, que muchos de los poemas de Vallejo no portan esa carga subjetiva que toda blasfemia tiene: de injuria, de desprecio, de agravio (blasfemia según el diccionario es `una palabra injuriosa contra Dios, la Virgen o los Santos'); sino todo lo contrario, aunque, analizado fríamente el contenido, no sea ortodoxo. Por tanto en Vallejo tenemos blasfemia y desagravio, ortodoxia y falta de ella. Y eso es porque el poeta peruano llegó muy al fondo de la condición humana, aunque le faltara una sólida apoyatura doctrinal católica. Y con esto volvemos a un leiv-motiv de estas páginas: el catolicismo frustrado de César Vallejo.

[45] Como le pasa a Ernestina de Champourcin en su poema del libro Presencia a Oscuras, que comienza "Tú que eres Dios, ignoras la divina tristeza/ de este pobre amor nuestro, tan lleno de prodigios"; o como le ocurría a Mistral, con su Dios otoñal

Conclusiones

Recogemos, a continuación y de forma esquemática algunas de las conclusiones que se pueden extraer de lo expuesto anteriormente:

-El Dios que aparece en la poesía del poeta peruano es el Dios de su infancia, un Dios del corazón, de una fe ortodoxa católica heredada y que nunca llegaría a la madurez. Un cristianismo entitativo resguardado en el recuerdo de la infancia.

-Esa religiosidad infantilizada dará lugar a la constante referencialidad religiosa vallejiana y a expresar sus mejores sentimientos religiosos ante la contemplación de la naturaleza, como en "Dios" (HN).

-La experiencia del pecado referente al sexo estará íntimamente relacionada con lo religioso "blasfemo", en tanto que ésta supone una no comprensión ("pureza absurda"), una muerte de lo religioso ("días de pecado y de sepulcro"), una utilización referencial de lo religioso para expresar lo erótico sexual ("Amor prohibido", "Deshora" de HN) o una inclusión de lo religioso en lo sexual que trastoca los papeles ("A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer"). Hay pues un desplazamiento de lo religioso por lo sexual, y una utilización de elementos de la religión católica para expresar la simbología del amor sexual.

-Sobre el material religioso del poeta, heredado de su infancia, obra el modo/método religioso del "espejo desfigurado", basado la mayor de las ocasiones en la deconstrucción temática y la construcción formal.

-A César Vallejo le gustaba equipararse a través del dolor y del pecado con Cristo, dando lugar así a una dicotomía entre la blasfemia y la ortodoxia, que es consustancial a su poesía religiosa, pero que se decanta más por la primera que por la segunda. (Podemos citar, entre otros, "los dados eternos", "la de a mil", "lomo de las Sagradas Escrituras" y "Nochebuena" de HN, o el

poema XII de T.)

-En EAM el poeta peruano inicia una etapa de relación entre el cristianismo y el marxismo por vía del comunismo, como muestra el poema "Masa", o "Himno a los voluntarios de la República", en los que une aspectos del credo cristiano con el comunismo, siguiendo su método deconstrucción/ construcción. Vallejo emplea las imágenes de Cristo para reforzar su cosmovisión de entonces.

Terminaremos este estudio con palabras ajenas, a la que sólo resta añadir una pequeña y probablemente obvia aclaración: si no fuera por ser como fue Vallejo no tendríamos la inmensa suerte de leer la poesía de César Vallejo. "No se podrá saber si Vallejo fue un hombre de frecuentes prácticas religiosas; que tuvo algunas, lo sabemos. Pero, sí se descubre con una nitidez que sólo el a-priorismo sectario puede negar que es un hombre dramáticamente religioso, quizá religioso inmaduramente. Por momentos ve claro, pero arrastra su falta de percepción -como la ha llamado Francisco Interdonato- que termina por hacerle perderse ante el horizonte pleno y existencial de la fe. Quizá la suya es una religiosidad no purificada aún, donde el pesimismo y lo fatídico tienen lugar de ciudadanía. Quizá pervive en él aquel impulso triste del alma andina que se plasmó en el dios lloroso tiawanakense del Antiguo Perú. Quizá hay en él ecos del catolicismo hispano que dramatiza tan intensamente el Viernes de Pasión.

No se puede decir. Lo que sí se puede sostener es que si hay algo que lamentar en ese extraordinario cantor del alma humana es su falta de trabajo espiritual cristiano. No es suficiente la semilla, hay que dejar que las virtualidades que posee germinen y den fruto. La evangelización debe cumplir su meta: el cambio total.

Hay muchísimo más en Vallejo, incluso en la temática religiosa, ahondar en ello sería materia para un trabajo más amplio"[46]

[46] Op. cit. págs. 84-85

III.3.JORGE DEBRAVO Y LO ERÓTICO-SEXUAL RELIGIOSO

Como señala Carlos Francisco Monge en uno de sus excelentes estudios sobre la poesía contemporánea costarricense[1] la poesía de Jorge Debravo es religiosa pero encierra otros aspectos que se le amalgaman, "a pesar de sus dudas y apostasías, los poemas de Debravo son profundamente religiosos, pero marcados con el ansia de las verdades inmediatas y justas". Y aunque poco a poco iremos desgranando los elementos que constituyen la visión del mundo que desprenden sus poemas, pueden servirnos estas palabras para una primera reflexión sobre las peculiaridades de la poesía religiosa del poeta costarricense. Posteriormente pasaremos revista en su biografía y bibliografía, a su situación dentro de la poesía religiosa costarricense, las características de su poesía religiosa y nos centraremos en el elemento erótico dentro de lo religioso-poético, que creemos constituye una peculiaridad "novedosa" dentro del panorama de lo religioso poético contemporáneo hispanoamericano; una peculiaridad digna de ser estudiada específicamente.

Y es que si algo caracteriza a la poesía religiosa de Debravo es su talante de fusión de diversos aspectos de lo religioso, que ya han sido tratados en la presente tesis. Nos referimos a la gran importancia de un "conflicto" religioso interior similar al de Vallejo, la aparición de elementos sociales religiosos de rebeldía, ironía y denuncia a modo de Ernesto Cardenal, la importancia de lo erótico religioso, e incluso algunos destellos franciscanos, estilo Peñalosa o Mistral. Todo esto hace que la obra poético-religiosa de Debravo pudiera catalogarse en cualquiera de los apartados mencionados, sobre todo dentro del de Vallejo, ya que la raíz de su poesía religiosa brota de manantíos parecidos a los del poeta peruano (aunque con peculiaridades distintivas). Incluso el que anteriormente nosotros hemos considerado, siempre con criterios didácticos, como novedoso (el erótico-religioso), sensu stricto, no es ni tan novedoso[2] ni es el el más importante o el de mayor poemas dentro de lo poético religioso de Debravo. Ni siquiera el

[1] La imagen separada, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, San José, 1984. La cita es de la pág 113

[2] Ya el mismo Vallejo trató este aspecto, quizá el influjo más directo de Debravo aparte del "Cantar de los Cantares" bíblico

esencial, ya que éste lo constituye, como hemos señalado, la fusión o la mezcla de diversos aspectos (lo que no será obstáculo para que analicemos el torcedor, la causa, el origen desde lo poético religioso de este hecho). Simplemente lo hemos elegido como tal porque es el poeta hispanoamericano que desarrolla más este aspecto dentro de lo religioso.

También cabe resaltar aquí que dentro de la producción poética de Debravo no todo es poesía religiosa ni mucho menos, ya que podemos encontrar otros aspectos medulares, como el social, sobre todo en sus últimas poesías. Así lo señaló el propio Debravo a Luis Giménez en una entrevista realizada, poco antes de morir, cuando éste le preguntó sobre su trabajo "actual": "Escribo un libro de poesía social, tratando de analizar las causas que originan los problemas que padecemos. En mi poesía anterior protesté de estos problemas. Ahora quiero sentar las bases (...) Quiero hacer, antes de publicar la obra en que trabajo, una recopilación de todo lo anterior, pues creo que en mi nueva producción se notará un gran cambio"[3]. Su muerte temprana nos privó de su pleno desarrollo. Y no sólo es el propio poeta el que nos señala a lo social, también los críticos apuntan a ese elemento como el angular de su obra; así el mencionado Carlos Francisco Monge, quien hace del tratamiento de lo social el factor diferenciador de la generación post-vanguardista, de la que Debravo es el máximo exponente[4].

No obstante, lo religioso es un aspecto inseparable dentro de los elementos que delimitan la cosmovisión del poeta costarricense manifestada en su producción poética. Muestra de ello es la aparición de lo religioso en casi toda su obra. Es por ello que este autor puede ser considerado, sin duda alguna, como poeta religioso.

Por último, y como preámbulo al apartado siguiente, hay que mencionar un hecho

[3] Recogido en Antología Mayor, por Joaquín Gutiérrez, Ed. Costa Rica, 1974, pág. 32

[4] "El hallazgo principal de los poetas jóvenes (Debravo, Albán, Aguilar) consisitó en señalar la condición política de la realidad, y por ello en reconocer una función específica del ejercicio literario: testimoniar la historia, sin otra mediatización que la vehemencia y un conjunto básico de principios humanísticos. Esa denominación socio-política de la poesía es el rasgo distintivo principal de esa generación, durante esa etapa (1960-67)" En Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967), Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1992, tesis doctoral, pág. 69. Ver, también, el cap. VII "La poesía social como código estético"

relacionado con todo lo anterior. El presente estudio parte de analizar toda la obra publicada hasta el momento (1996) de Jorge Debravo. Queda pendiende aún la publicación de bastantes poemas y algunos poemarios inéditos, además de una edición crítica que de luz a las múltiples variantes de algunos de sus poemas. Este hecho es el que hace que nuestras palabras sobre su poesía religiosa se tomen con la debida precaución a falta de una posterior revisión cuando tengamos a nuestra disposición una versión definitiva de su producción poética.

Biografía y bibliografía

La vida de Jorge Debravo, como la Vallejo o Lorca, se vio truncada prematuramente, a los 29 años cumplidos, en un accidente de tráfico, el 4 de agosto de 1967. Había nacido el mismo año de la muerte de Vallejo, el último día del mes de enero, y como en Vallejo, podemos encontrar premoniciones de la muerte en su poesía. A falta de biografías, los detalles más significativos de su vida, y que a continuación esquematizaremos, corresponden al prólogo de Joaquín Gutiérrez en la Antología Mayor[5] del poeta costarricense, que son fruto de una conversación con Margarita, su mujer.

Estos datos vitales arrojarán algo de luz sobre su producción poética. Nació en Guayabo de Turrialba, lugar que dará nombre a una generación de poetas costarricenses[6] pero que en aquel entonces no tenía escuela, con lo que el poeta debía trasladarse más de cuatro horas de camino hasta llegar a Santa Cruz. Su primer libro fue un diccionario. Hizo la primaria y comenzó a trabajar de empleado del Seguro Social, hasta que ascendió a inspector, ocupación que le llevó

[5] Op. cit. págs 9-13

[6] La misma Margarita nos cuenta sobre el origen del llamado "grupo de Turrialba", y de algunos de sus componentes: "El mismo año en que nos casamos organizaron "El Círculo de Poetas Turrialbeños", con Laureano Albán, Marcos Aguilar y otros. Publicaban sus libros en polígrafo; ellos mismos los hacían". Carlos Francisco Monge sitúa este grupo en el contexto histórico-estético en que nació y su importancia como "modelo ético que sin abandonar la obsesión por un nuevo lenguaje, buscó dar una respuesta que, aunque fuera quimérica, mostrara el signo de la desisión y la audacia.(...); en cierto sentido el autodenominado "grupo de Turrialba" despejó varias incógnitas fundamentales que padecía nuestra poesía" (op. cit. págs 116-17)

como señala su mujer "a conocer de cerca los problemas, muchas miserias. A veces llegaba muy deprimido y me contaba las cosas que le tocaba ver. Otras veces se indignaba mucho." Este conocimiento crudo de la realidad será determinante en su poesía, tanto de corte religioso como social.

Mientras trabajaba como inspector en Turrialba terminó el bachillerato en 1965, y cuando le atropelló en su moto un conductor borracho estaba matriculado en los Estudios Generales de la Universidad, de ahí que su formación académica nunca se completara, lo que puede ser causa de uno de los "defectos" achacados al poeta: la parquedad y el uso reiterativo de determinado léxico[7]. No obstante su mujer ha dejado constancia de su pasión por la escritura y lectura: "Lo que más le gustaba era leer y escribir. Era muy solitario. A veces se pasaba la noche entera escribiendo. Un día cuando me desperté lo vi feliz y me contó: se había pasado toda la noche trabajando y había escrito más de cuarenta poemas". También Margarita ha especificado algunas de sus lecturas: "leía mucho la Biblia. También a Neruda, Vallejo, "Platero y yo", Bécquer, Whitman, Darío". Como veremos se pueden rastrear fácilmente los influjos de algunas de estas lecturas.

En cuanto a su mujer, se casó con ella en 1959 cuando tenía quince años, después de una semana de haberla conocido. Tuvieron una hija, Lucrecia y un hijo, Raimundo. El amor por Margarita será una constante fuente de inspiración para el poeta. Por fin, en cuanto a lo religioso, de la conversación con su mujer se puede espigar un dato interesante: "también le interesaban mucho todas las religiones. De joven se metió a espiritista. Y eso que en su casa, para Semana Santa, no lo dejaban ni jugar".

Relacionada con su vida, como no, está su obra poética; pero también lo está con su muerte, ya que Debravo no vio publicada la mayor parte de su poesía. Y esta es una de las causas de la dificultad de fijar con rigor los poemarios póstumos, como bien señala Joaquín Gutiérrez,

[7]A este respecto señala Joaquín Gutiérrez que "Salvo en su producción de los últimos años, Debravo trabajó lo indecible tratando de dominar todos esos recursos: ritmo, rima, variadas formas estróficas, etc. Lo logró, sobreponiéndose a sus limitaciones culturales, (su léxico parco es la principal), naturales por otra parte si se piensa en lo que fue su vida a la deriva, sin apoyo, sin ayuda" (op. cit. pág. 25)

la persona que más ha trabajado al respecto: "cuando Margarita, la viuda del poeta, acordó con la Editorial Costa Rica, a fines del año 1973, la edición de esta antología de la obra total de Debravo, me hizo entrega de un cajón de originales que ella había guardado celosamente durante seis años"[8].

Gutiérrez habla de lo que se encontró: "contenía miles y miles de poemas. Muchísimos más de lo que nadie nunca se imaginó. Algunos poemas estaban manuscritos; otros mecanografiados. Algunos escritos en hojitas, otros en cuadernos de escolar, otros en recortes de cartulina, otros en papeles de colores. Muchos poemas estaban recopilados formando cuadernillos, y de éstos, algunos tenían título y otros no. Muchísimos con correcciones de puño y letra del propio autor; otros pulcramente pasados a máquina. De algunas decenas de poemas, por no decir centenares, me encontré varias versiones, lo que obligó a cotejarlas tratando de establecer cuál era la última.(...)De los poemas recopilados por el poeta formando tomitos surgió una dificultad adicional: el hecho de que algunos poemas aparecían en distintas recopilaciones y otros en libros publicados posteriormente.(...) No todos estos poemarios están fechados, y, a veces, la fecha a máquina está corregida posteriormente a lápiz o pluma". Ante todo este panorama, establece Gutiérrez 13 libros inéditos, que son aquellos "que encontramos formando cuadernillos con título"[9], además de emitir diversos juicios que en su momento retomaremos. De todas maneras hay que recordar que, hasta el momento que escribe Gutiérrez, hay dos poemarios póstumos y editados: Canciones Cotianas (1967)[10] y Los Despiertos (1972) y que, "Jorge menciona además dos poemarios inéditos que no aparecen entre sus originales conservados: "Poemas de Vida y Muerte" y "Cuatro Minutos a Solas con Dios".

Por otra parte hay que tener en cuenta, para los libros publicados, sean póstumos o no,

[8] Op. cit. págs 16-20, para esta citas y las siguientes sobre los libros inéditos

[9] Y que son: Vórtices (1959), Madrigalejos y Madrigaloides (1960), Romancero Amargo (1 versión, 1960), Nueve Poemas a un Pobre Amor muy humano (1960), Algunas Muertes y Otras cosas recogidas en la Tierra (1961), El Grito más Humano (1961), Letras en Tinta Negra (1963), Poemas de Amor para Leerlos de Noche (1963), Aquí también se sufre (1964), El Canto Absurdo (1965), Tierra Nuestra (1965), Canciones de Amor y Pan (1965), Los Nuevos Ojos (1966-67).

[10] Impresa, pero a falta de encuadernación cuando murió el poeta

que una cosa es la fecha de creación y otra la de edición. Así pues, y para ser prácticos, pondremos a continuación la lista de obras editadas de Jorge Debravo hasta la fecha, según su orden cronológico y no de edición, siguiendo a Gutiérrez, más las publicaciones posteriores a la obra de Gutiérrez, que recoge Monge[11]. Entre corchetes irán las siglas que utilizaremos para designar a los diversos poemarios, y el símbolo + para aquellos libros publicados una vez desaparecido el poeta, junto con su año de edición.

-Milagro Abierto, 1959 [M.A.]

- Vórtices , 1959 [V. +1975],

-Bestiecillas Plásticas, 1960 [B.P.]

-Consejos para Cristo al Comenzar el Año, 1960 [C.Xt.]

-Devocionario del Amor Sexual, 1963 [D.A.S.]

-Poemas Terrenales, 1964 [P.T.]

-Digo, 1965 [D.]

(-Milagro abierto, 1965, que es una recopilación de la Editorial Costa Rica en un volumen de los anteriores poemarios. Otras re ediciones son de 1969 y 1974, que es la que hemos manejado)

-Nosotros los Hombres, 1966 [N.H.]

-Canciones Cotidianas, 1967 [C.C.+1967]

-Los Despiertos, [L.D.+1972. Hemos utilizado la edición de 1987]

-Antología Mayor, [A.M.+1974] Esta antología de Joaquín Gutiérrez, recoge los 7 últimos poemas del poemario inédito "Los Nuevos Ojos", del que dice Gutiérrez que no trae fecha, pero que supone del último año de vida del poeta. Además "algunas decenas" de poemas de la etapa última del poeta costarricense, de los que no se especifican a qué poemarios pertenecen.

-Otras cosas recogidas de la tierra, [O.R.T.+1981]

-Guerrilleros, [G.+1987]. Este poemario no está incluido entre aquellos 13 poemarios inéditos que nos señalaba Joaquín Gutiérrez

-El grito más humano, [G.M.H.+1990]

[11]En Códigos...., apéndice B, Indice Bibliográfico Selectivo de la poesía de Costa Rica (1900-1990). En este interesante apéndice se encuentran, por orden cronológico, tanto la nómina de poemarios como algunos estudios críticos.

Hay que señalar que todos estos libros se encuentran publicados por la Editorial Costa Rica. De todas formas, como señala Gutiérrez, en la edición de 1965 de M.A. se recopilan los seis primeros libros publicados inicialmente en la "Biblioteca Líneas Grises", creada por el "Grupo de Turrialba". En dicha edición del 65 se incluye un prólogo del autor a C.Xt. También N.H. tiene dos prólogos, uno de Arturo Echeverría Loría y otro de José León Sánchez; C.C. obtuvo el primer premio en los Juegos Florales Enrique Echandi; y L.D. trae un prólogo de Debravo titulado "Mi Posición". Además V. tiene una pequeña historia de su génesis por parte del propio Debravo titulada "Biografía", mientras que G. posee una "Presentación" de la mujer de Debravo, y una "Advertencia" de su hijo Raimundo. Por último, O.R.T. tiene un prólogo de Isaac Felipe Azofeifa, y G.M.H. otro de Margarita Salazar.

Por otra parte, hay que decir que hemos seguido a Joaquín Gutiérrez para esta catalogación bibliográfica, porque es quien ha estudiado más pormenorizadamente este problema, pese a que existen otras como la de Alberto Baeza Flores[12] o la de Carlos Francisco Monge. Baeza Flores da la fecha de 1962 para C.Xt., y de 1969 para M.A. que recoge los seis poemarios consabidos, a la vez que señala la existencia de un disco "Homenaje a Jorge Debravo", editado por la Radio del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Por su parte, Monge tampoco se mete en disquisiciones, ni cuando catalogó las obras de los autores en su "Bibliografía de referencia" en La imagen separada, dando cuenta de los libros publicados hasta la fecha de su estudio, 1984 (M.A.; N.H.; C.C. y L.D.); ni cuando da cuenta de la obra publicadas hasta 1990 en Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (los anteriores más V.; A.M.; O.R.T.; G. y G.M.H.).

En cuanto a la bibliografía sobre Debravo, dada su magnitud dentro del panorama de la poesía Costarricense, se trata su figura, aparte de los estudios ya mencionados de Gutiérrez, Baeza Flores y Monge -que consideramos los más significativos- en otras obras que han intentado estudiar y clasificar la poesía costarricense, como las de Laureano Albán[13], Aberlardo

[12] En Evolución de la poesía costarricense, Editorial Costa Rica, 1978, pág. 403. Es un estudio clásico dentro de la poesía costarricense. Posee una Bibliografía cronológica y selectiva de la poesía costarricense 1574-1977, muy útil.

[13] Poesía contra Poesía, Ediciones Líneas Vivas, 1970

Bonilla[14], Virginia Sandoval[15] y más recientemente Manuel Picado[16]. Además contamos, como recoge Monge[17], con un par de tesis, y algunos artículos en diversas revistas o algún libro, de los cuales destacamos uno que nosotros utilizaremos más adelante, pues analiza un poemario que cae de lleno en nuestro estudio (C.Xt.) Me refiero al estudio que Hugo Montes hace de Debravo dentro de su ensayo sobre "Tres poetas costarricenses"[18].

Jorge Debravo dentro del contexto de la poesía religiosa costarricense

Como viene siendo lugar común en la presente investigación, no es tarea fácil enclavar a nuestro poeta dentro del contexto de la poesía religiosa costarricense, a falta de estudios monográficos sobre este hecho; y al no ser éste nuestro objetivo, nos limitaremos a trazar un primer esbozo que posteriormente se ha de completar. No obstante sí que contamos con las ubicaciones que la crítica costarricense ha establecido, junto a juicios valorativos sobre la función que le tocó desempeñar a nuestro poeta. Valga esto como un primer desbroce, al que luego seguirá el dar cuenta de los restantes poetas costarricenses en que lo religioso sea un factor importante. En un apartado distinto irá la producción religiosa de Debravo.

Así, y seleccionando los autores más importantes, Baeza Flores sitúa a Debravo dentro de la cuarta generación[19] denominada por él de la Post-guerra: "la de los nacidos entre 1930 y 1945. Es una generación muy valiosa en nombres y en obras, y posee varios polos de atracción y

[14] Historia de la literatura costarricense, Editorial Costa Rica, 1967

[15] Resumen de literatura costarricense, Editorial Costa Rica, 1978

[16] Literatura-Ideología-Crítica, Editorial Costa Rica, 1983

[17] En Códigos...., apéndice B, pág 515-6

[18] En "Ensayos estilísticos", Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, n 236 de la colección "Estudios y Esnsayos", 1975. El estudio de Debravo abarca desde la pág. 127 a la 133. Los otros dos poetas son Julián Marchena y Felipe Azofeifa.

[19] Baeza recoge las ideas sobre generaciones literarias de Petersen, Salinas, Ortega y Gasset, Guillermo Díaz Plaja, Julián Marías, y en el ámbito de su país a Carlos Rafael Duverrán (Poesía contemporánea de Costa Rica ed. Costa rica 1973), aunque con matices (op. cit. pág 19)

conducción generacional. La integran: Carmen Naranjo, Raúl Morales, Jorge Charpentier, Carlos Luis Altamirano, Ana Antillón, Carlos Rafael Duverrán, *Jorge Debravo*, Mayra Giménez, Laureano Albán, Julieta Dobles Yzaguirre, Marco Aguilar, Rodrigo Quirós, Alfonso Chase, Germán Salas, Marjorie Ross y Mariamalia Sotela. Se da el caso, bastante singular, que Carmen Naranjo, Carlos Rafael Duverrán, Jorge Debravo, Laureano Albán y Alfonso Chase poseen suficiente atracción para convertirse en polos de esta generación"[20].

Por su parte, Carlos Francico Monge, sitúa a Debravo en La imagen separada, sin seguir explícitamente la teoría de las generaciones, en un grupo de poetas que hizo su irrupción en los años 60 y que se oponen a "la oscuridad expresiva de la poesía de los años cincuenta (Picado, Charpentier, Duverrán) y a la elegancia formal que tantos adeptos tenía entre críticos y literatos de entonces"[21], amén de la inclusión, como ya vimos en el apartado de la biografía, en el grupo de Turrialba, y posteriormente el Círculo de Poetas Costarricenses : "cansados de una nostalgia del pasado feliz, o de una moral enclavada en las obsesiones privadas, apareció hacia 1960 un grupo de poetas que siempre aspiraron a la pasión de la crítica y el cambio. Envuelta en ese movimiento se halla la poesía de Jorge Debravo y del grupo generacional que se formó alrededor del Círculo de Poetas Costarricenses que él ayudó a fundar"[22].

Este "nuevo orden de cosas", "marcados con el signo de la vitalidad expresiva y la obsesión por hablar del mundo concreto y cotidiano" es el que denomina Monge como "realismo poético" y el que él mismo emparenta con otro movimiento del que ya hablamos en su lugar, el exteriorismo[23]: "sin olvidar algunos nombres que anunciaban ya esta sensibilidad, estimo que fue

[20] Op. cit. pág 20-21. Duverrán establece además, las siguientes generaciones:1) generación de modernistas y post-modernistas (polo Brenes Mesén); 2)nacidos entre 1900 y 1915 generación de Repertorio Americano y de Surco (figura Isaac Felipe Azofeifa); 3)nacidos entre 1915 y 1930 generación viajera y del compromiso social (polos Alfredo Cardona Peña y Mario Picado); 5)nacidos entre 1946 y 1965 "hacia una poesía nueva".

[21] Op. cit. pág. 145

[22] Op. cit. pág. 143

[23] "Yo diría que las obras que mejor han incidido sobre la poesía del exteriorismo en Costa Rica han sido las de tres o cuatro centroamericanos quienes a su vez han aprovechado algunos logros de la antirretórica aprovechada por otros tantos poetas suramericanos y hasta norteamericanos. El nicaragüense Erenesto Cardenal ha sido el que mejor ha dejado sentir su

a partir de la obra de estos poetas del `Círculo´ que se inició la marcha del "realismo poético" como patrón estético y como ideología literaria en la historia de la poesía costarricense"[24].

Esta cosmovisión, según Monge, es la que impulsa a Debravo y a sus colegas (Laureano Albán, Alfonso Chase, Julieta Robles y Rodrigo Quirós), y es presisamente bajo su luz en donde interpreta Monge toda la producción poética del poeta costarricense[25], inclusive la religiosa (para él M.A., C.Xto, D. , y N.H.): "aunque el síndrome de la religiosidad es uno de sus motivos centrales, Debravo ha recorrido muchos otros caminos para desplegar esa certeza inicial, que si duda alguna está en correspondencia con otra develación más concentrada: la ideológica". De ahí que, en su posterior estudio Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica, en el que Monge traza una nueva periodización de la poesía costarricense[26], siga criterios de configuarión estético-ideológicos, y clasifique a Debravo, junto con Albán, Chase, J. Robles, M. Jiménez, M. Aguilar y Quirós, dentro de la tercera generación[27] del período de vanguardia, la de los nacidos entre 1938-

---

influencia entre los poetas costarricenses de hoy, especialmente los más jóvenes; junto a la suya se halla la impronta de los poemas de otros dos importantes escritores, al guatemalteco Otto René Castillo y el savadoreño Roque Dalton, y una medida no despreciable, también son notables las huellas del nicaragüense Carlos Martínez Rivas". Op. cit. pág 145

[24] Op. cit. pág. 144

[25] "No obstante, la esperanza y el optimismo de los poemas de Debravo en modo alguno evitan su dirección temática central: la conciencia crítica en torno al mundo cotidiano, que se habría de revelar en un manantial ético-artístico que resume en mucho esta nueva moral, la poesía social o testimonial" Op. cit. pág 47. Para ver esta interpretación en los poemarios concretos ver pág. 47 -48

[26] Que divide en dos períodos con tres generaciones cada uno: a)Modernismo (1900-40) con: 1.-modernismo (nacidos entre 1874-97); 2.-postmodernismo (nacidos entre 1925-45); 3.-prevanguardista (nacidos entre 1907-17); b)Vanguardia (1940-) con: 1.- 1 gen. de vang. (nacidos entre 1917-27); 2.- 2 gen. de vang. (nacidos entre 1927-37); 3.- postvanguardia (nacidos entre 1938-48). De cada uno de los períodos y generaciones da nómina y obras, período de apogeo, y características distintivas ideológico-estéticas.

[27] En el cap. II "para una periodización de la poesía de Costa Rica" (en Códigos estéticos...), Monge nos da los criterior que sigue respecto al concepto de generación: a)cierta comunidad cronológica; b)relaciones con un contexto histórico-literario común; c)conciencia generacional que daría cuenta del significado del trabajo en grupo; d) códigos estéticos que cohesionan o identifican los grupos generacionales (págs. 36-36). Por período literario entiende "una variedad cronológica y estéticamente identificable dentro del sistema literario de una época" (pág. 37)

48.

Jorge Debravo será, para Monge, el máximo exponente de esa generación post-vanguardista o de "poesía social", que se caracteriza, grosso modo por:

-hacer de la historia inmediata y el acontecer diario del entorno inmediato las fuentes temáticas de una nueva forma del discurso lírico: la poesía testimonial.
-abandonar el humanismo abstracto de la generación anterior e historizar el mundo desde una perspectiva clasista
-la vuelta a lo primigenio, lo elemental, como un acto de búsqueda y rescate de un humanismo original y purificador
-un sistema retórico que tiende a la simplificación expresiva del lenguaje poemático: empleo persistente del lenguaje coloquial; la vehemencia y exhortación como recursos expresivos; cierto aprosamiento que no llega a abandonar algunos rasgos (como el ritmo, verso y métrica) vinculados con la poética tradicional; y un imaginario poético que recupera el realismo como modo poético.
-unos influjos relacionados con los poetas españoles de la República y la postguerra (Miguel Hernández, Celaya, Blas de Otero, Hierro, en España); y a los poetas testimoniales hispanoamericanos como Vallejo, Neruda, Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Roque Dalton, Otto René Castillo, Nicolás Guillén o Roberto Fdez. Retamar.

Pues bien, teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos espigar, siguiendo la clasificación de Monge, un número no pequeño de poetas religiosos, comenzando por el considerado por Duverrán padre de la poesía costarricense, Roberto Brenes Mesén[28], modernista al que se le ha de unir el nombre de Rogelio Sotela. A ellos se les ha de añadir el prevanguardista Fernando Centeno Güell, el de la segunda generación de vanguardia Jorge Charpentier, y los contemporáneos postvanguardistas de Debravo, Laureano Albán y Rodrigo Quirós. De ellos hablaremos someramente en el Apéndice.

[28] "El padre de la poesía costarricense del siglo XX es Brenes Mesén, un poeta nacido en 1874.(...)Esto significa que la poesía costarricense es una poesía del siglo XX. En vano se buscarán enlaces altos y profundos con el siglo XIX. Simplemente porque no existen" Op. cit. pág 18 y 22

La poesía religiosa de Jorge Debravo

Dentro de lo que se puede entender como producción poético-religiosa de Jorge Debravo, y que abarca casi toda su obra poética (Vórtices, Bestiecillas Plásticas, Consejos para Cristo al comenzar el año, Devocionario del Amor Sexual, Poemas Terrenales, Digo, Resucitado vengo, amor, cantando, Nosotros los Hombres, Canciones Cotianas, Los Despiertos) descubrimos, como ya señalamos en su momento, cuatro líneas maestras que constituirán cuatro modos de relacionarse con Dios y los demás, y que aunque muchas veces se amalgamen, por motivos pedagógicos nosotros estudiaremos aisladamente: lo erótico-religioso, lo social-religioso, el intimismo y los elementos franciscanos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A. El intimismo

Comenzamos por esta relación, basamento en que se fundamenta todo lo demás, ya que el conocimiento del tipo de relación personal que establece Debravo con Dios, y su posterior evolución será lo que nos dé la razón de su poética religiosa. Y no podemos por menos que asociar en este aspecto la figura de César Vallejo, por sus múltiples concomitancias y el influjo directo que supone su poesía en Debravo, si bien cada uno tendrá su voz poética y una experiencia de lo religioso diferenciada.

Vórtices[29], el primer libro de Debravo, encierra en sí todas las esencias que posteriormente esparcirá el poeta costarricense en muchos terrenos, también en el religioso, de ahí que tengamos que volver a él en repetidas ocasiones. Es un poemario que responde a las palabras de Debravo en su "Nota Biográfica" sobre su génesis y consciente infantilismo: "V. nació en Turrialba, Costa Rica, en enero de 1959. Creció algunos centímetros durante los tres meses siguientes. Luego detuvo su crecimiento como si tuviera miedo de hacerse hombre. Me gusta que se quede chico e inocente, porque los niños olvidan más fácilmente las confusiones de

[29] Utilizamos la edición de 1975

la vida. Y sufren menos tiempo"[30].

V. es, pues, un libro imbuido de una consciente y profunda mirada infantil, con un lenguaje poético también infantilizado, en el que Debravo se permite el descaro de hacer prosa poética en 11 ocasiones; un poemario centrado en el amor a la amada, a la naturaleza y a las cosas pequeñas y en el que Dios aparece también visto a través de unos ojos conscientemente infantilizados que se permitirán, no sólo el intimismo sino también la crítica y la ironía, eso sí, no directamente con él, sino con lo considerado por Debravo artificialización: los sacerdotes, los teólogos y los religiosos. Con Dios, con Jesús, tendrá otro tono bien distinto, un tono ingenuo, de confianza en él y en su palabra: "Dicen que Jesús predicaba a las gentes/ sentadas sobre la yerba/ mientras él se mantenía de pie sobre ella./ Por eso sus palabras se parecen/ a los cogollos de los cedros en la época de las lluvias" (La yerba); un tono de intimidad infantil propio del primer catecismo, que también será un lugar común de referente católico (Elogio de la palabra, Burros).

Como en Vallejo, el Dios de Debravo es un Dios de la infancia, un Dios profundamente íntimo, pero en el que, ya desde este poemario, se nos deja ver, en su consciente esencialismo, el deseo de una no profundización o un no desarrollo, como si la auténtica religiosidad se encontrase en la sencillez más elemental y pura de la infancia: "En los libros se escriben oraciones. Entonces no los comprendo. Acaso tú -para orar- no puedes cerrar los brazos, abrir el alma y decir con palabras apretadas como besos: Dios mío!". Este el grito más íntimo, la oración más profunda de Debravo, y en la que comunica y posee a un Dios que se le hace, entonces, suyo.

Como se ve, un Dios que se queda en el sentimiento pero que no empapa la cabeza. Y si nos preguntamos ya el porqué de ese voluntarismo infantil quizá tengamos la respuesta en las últimas dos frases de Debravo en su "Nota biográfica" arriba transcritas. A este respecto queremos añadir que en este primer poemario nos encontramos con una explicitación de una de las palabras-símbolo más importante (y reiterativa) en el sistema poético de Debravo, la palabra hueso/s, símbolo de la mortalidad humana y por extensión del dolor y sufrimiento, eso que precisamente nos lleva a la infancia, como un analgésico: "Recuerdo que una noche estuve

[30] Op. cit. pág. 7

enfermo.(...)Recuerdo que esa vez creí verdaderamente que la Muerte tenía huesos[31]. Huesos afilados y tibias como palos de tortura..." (Recuerdos).

Como es evidente, el sistema retórico de este poemario se adecúa a su carácter de consciente infantilismo, desde el uso de las metáforas hasta la utilización versal (que llega hasta la prosa poética), pasando por el empleo de acotaciones o el del léxico.

Si V. constituye la génesis de la poesía religiosa de Debravo, Bestiecillas Plásticas será el segundo paso, que también le emparentará con Vallejo, especialmente con Heraldos Negros, tanto por su lenguaje como por el similar tratamiento de Dios. Se trata del descubrimiento de la ausencia de Dios "Dios no está./ Ha días no ha vuelto/ a estar con nosotros dos./ El cielo cae desenvuelto.../ Hace días se nos fue Dios" (pág. 26), la consiguiente interrogación " Dónde están ahora/ las manos/ de Dios? Serán este calorcillo/ que siento/ como una aguja / en el corazón!" (pág. 28)/ "En el aire flotará/ una gran pregunta:/ Dónde -decíais- está Dios?, la duda " Verdad que Tú no tienes/ la barba blanca? Verdad que Tú no tienes / un puñal en la mano?" (pág. 30), y el dolor: " Todo duele, Dios mío, duele!/ y es que hay tardes tan pesadas,/ que nos aplastan miserablemente./ Como a pequeños insectos" (pág.34).

Como podemos observar las concomitancias con Vallejo son abundantes, incluso el sentir a Dios (comunión) o su ausencia en la contemplación del paisaje, especialmente de la tarde o la noche (con quien lo identifica): "Dios no está./ Sólo la luna/ rueda como un gran balón" (pág.26); "Arena./Arena./ - Dios?/-En el mar./(...)/- Yo?/-En el mar./(...)/Dios mío./Dios mío./ Tú y yo/ juntos/ en el mar" (pág. 28); "La noche es como Dios: grande./ O es Dios este gran chorro/ de carbón y de alquitrán?" (pág. 29). Esta insistencia en la noche conforma paisajes de ambientación modernista pero con versos cortos, rimas fáciles y léxico sencillo, en los que el negro pasa a ser un símbolo del estado de ausencia del poeta pese a esos momentos, ya mencionados, de comunión con Dios en la soledad, como muy bien pueden ejemplificar los siguientes versos: "Cielo negro. Noche negra./ Agua negra.../ Todo en esta noche es de carbón:/ Muelle negro./

[31] Probablemente esa imagen provenga también de la infancia, y de las consabidas representaciones de la muerte como un esqueleto, a lo que se le añade la reiteración de la muerte en la poesía del peruano Vallejo.

Agua negra./ Y negro en mi alma/ Dios."(pág.30).

La presencia de los atardeceres, en concomitancia con el propio estado íntimo del poeta, llegan a doler, como una esperanza que se acaba, como una presencia de Dios que se difumina, en primer lugar ante el dolor y su sinsentido, pero también -y de nuevo parecido con Vallejo- ante el pecado. Y otra vez nos encontramos con un lenguaje de imaginería sencilla y eficaz, reflejo de una imaginación adultamente infantilizada: "Estas tardes calientes/ duelen como alfilerazos./ Se nos clavan en la carne/ y nos aprietan./ Como pulpos./ Como sogas siniestras./ Se quedan siempre a solas/ con nosotros,/ cuando no queda en los/ montes/ ni el humillo más leve/ de la presencia de Dios./ Son largas. Solas./ Pesadas como fardos./ Como trozos de plomo./ Una tonelada de pecados/ les pesa en el corazón" (pág. 33). E incluso en ese estado se encuentra una acotación, una comunión, con ese Dios que se va: " Cómo me pesa esta tarde, Dios mío!/ La siento sobre mis hombros/ dura. Y pesada como una roca./ Como una Pirámide./ (Tú conoces el Egipto)" (pág.34).

Por ello, Dios se vuelve interrogación primero, y problema después: " Esta gran soledad,/ no es tu presencia,/ Dios mío?/ No es tu cuerpo/ que se enrosca/ a nosotros/ como una ola?/ No eres Tú que nos/ amarras/ como una gruesa/ soga?" (pág. 35). Le pasa a Debravo como a Vallejo, y sufre del mismo mal, "la diablorrea"[32], en la que se engendra, pese a los momentos de comunión, una concepción de desamparo de Dios que convierte al hombre -y obsérvese la plasticidad y semántica de la imagen- en un limpiabotas que está de rodillas en el mundo y además va con los pies descalzos: "Estamos de rodillas en/ el mundo./ Los motores de pie/ nos pisan la cabeza./ El alma se nos fue/ boca abajo en el barro. / El hombre es sólo un pobre/ y sucio limpiabotas" (pág. 37, I); "Ah, Dios nos tiene abandonados!/ Para llegar a El hay que/ rodear el mundo/ con los pies descalzos./ Con los pies descalzos.../ Y los hombres no podemos/ caminar/ sin zapatos...!" (pág. 38, IV).

Como vemos, le pasó a Debravo lo mismo que a Vallejo: ambos sintieron la comunión y

[32] Es curioso observar este poema en que parece que Debravo se reviste de vallejismo en su expresión e imaginería: "Va por la calle. Tropieza./ Como un perro lo ha mordido/ el rejo de la tristeza./ Uno, dos, tres... El sonido/ de un llanto. La diablorrea/ Un avispón escondido" (pág. 34)

el desamparo de Dios, pero pravaleció lo segundo, la desesperanza, de la que el dolor propio y ajeno será causa y consecuencia; y Debravo lo expresa a semejanza de Vallejo tanto para su relación personal como para la relación con los otros (de la que precisamente esta visión religiosa será parte integrante). Pero algo los separa en la relación personal con Dios: Debravo llega a la queja y a la crítica, pero no a la blasfemia; la expresión de su dolor es de imaginería más plásticamente infantil, más diluida y de menor fuerza patética. Debravo, pese a todo, tiene una cosmovisión más optimista que el poeta peruano, y una expresión menos vigorosa. Ya veremos en su momento lo que emparenta y separa, en lo religioso-social a estos dos poetas.

Prueba de ello es el talante que adopta Debravo en su siguiente poemario Consejos para Cristo al comenzar el año con relación a esta relación personal o intimismo que estamos intentando desentrañar. Como bien ha visto Hugo Montes, en estos nueve poemas que conforman el librito, "se escogió la forma literaria del coloquio. El yo conversa amistosamente con el tú-Cristo, mientras camina con paso distraído, "alrededor de la ciudad y el llanto""[33]. Así pues, se instala la relación Dios-Debravo en un plano de personalización: Dios=Jesús, y de confidencialidad, en el que ejerce de consejero es el propio poeta, quien adoctrina al maestro sobre lo que tiene que hacer ante el dolor de los demás.

Es precisamente esta evidencia desacralizadora lo que llama la atención de Montes, quien compara esta relación ("de hombre a hombre es el afecto, no de hombre a Dios") del poeta con Dios con la relación de los poetas modernistas con Dios, haciendo hincapié en dos factores: el enraizamiento en lo cotidiano, y la aparición de lo social: "Los modernistas golperaron a menudo las puertas del cielo en demanda de auxilio, de belleza, de plenitud, de perdón. De ordinario lo hicieron yendo hacia el sitio distante en que Dios habita, sitio celeste, inmaculado. Su viaje ya era un principio de solución, en la misma medida que implicaba desligamiento de lo actual y local. Si Dios habla, su palabra inobjetable ocurre desde arriba: "Dijo Dios desde el azul..". Amaron también la hermosura del lugar sagrado, lo exótico del incienso, la riqueza del altar, la policromía del ropaje. La suya es una religiosidad estética, a menudo sensual, atrayente por lo que tiene de segregación. Justamente lo contrario ocurre con Jorge Debravo. El no va hacia Cristo, sino lo invita; caminan juntos, mas no por el empíreo ni por los templos, sino por la calle, por la ciudad.

[33] En "Tres poetas costarricenses", op. cit. pág. 128

el paseo tiene que ver con la hora presente: " Qué piensas/ hacer en este año/ que comienza?". La delimitación temporal es insistente: "Por eso te propongo que este año, / aún recién nacido,/ vengas a visitarnos con frecuencia". Y naturalmente las cosas que hay que ver y remediar son las actuales: hambre de los mendigos, presunción de algunos dictadores, alcoholismo, prostitución. Son cuestiones de muchos, de otros, de nosotros si se quiere; y no únicamente del yo lírico en su angustia metafísica o en su desazón sentimental"[34].

Como en su momento estudiaremos lo social, simplemente quería recalcar aquí algunos matices del tono de amistad con que Debravo trata a Cristo:

1.- En primer lugar la referencia a un trato habitual con ese tú que supone Cristo (que no Dios), ya desde el título y el primer poema, en el que se hace referencia a la angustia del poeta y a la comunión, propias de Bestiecillas...: "Yo sé que tú conoces esta angustia/ que llevo en los costados/(...)Hemos paseado juntos muchas veces/ mirándonos las manos./ Y te he encontrado siempre como amigo". Este tono de confidencialidad se intensifica en el segundo poema, en el que se nos da cuenta de la confianza mutua, al contarle Cristo hechos de su vida, como el milagro de las bodas de Caná: "Una vez me contaste tu milagro/ hecho en las bodas de Caná. Recuerdas?/ Dijiste que te había causado mucha/ emoción por haber sido la primera/ vez que hacías cosas grandes", e incluso otras cosas íntimas que no debían saberse: "No creo que te avergüences/ de esta amistad sincera/ y de haberme contado algunas cosas/ con el ruego de que a nadie lo dijera".

Y una vez establecida esta amistad ("Ya que somos amigos(en secreto,/ para nosotros dos),") en el poema 3 comienza con las preguntas a Cristo sobre su actuación en el año que comienza (...dime: Qué piensas/hacer en este año/ que comienza"), para así posteriormente pasar, desde el poema 4, a aconsejar a Cristo sobre lo que debe hacer, eso sí, involucrándose con él (" Qué te parece, Cristo, si arrancamos/ este volcán de plantas venenosas?"). La razón de todo nos la da el poeta en el poema n 6, siendo la raíz de toda su poesía religioso-social: "Yo apenas tengo un poco más de 20/ y ya me siento con las manos rotas./ No porque haya sufrido demasiado:/Sino porque me duele lo que otras/ gentes padecen en el mundo entero,/ donde sufren igual que fieras locas".

[34] Op. cit. pág. 128-9

Incluso en esta relación de amistad íntima con el maestro (y consecuencia lógica de su preocupación por los demás), Debravo intenta cumplir una función profética, de interpelación ante Cristo, recordándole lo buenos que son los hombres -entre los que siempre se incluye- y su necesidad de guía, atreviéndose incluso a decir que una de las causas de que todo esté mal es que Dios hizo un poco sucio al mundo y que además lo tiene un poquitín abandonado: "Yo casi estoy seguro que los hombres/ desean ser buenos./ Claro que no lo pueden por sí solos:/ Necesitan maestro./ Por qué no nos ayudas un poquito?/ Ya ves que en esta tierra hay mucho cieno/ que limpiar./ Yo a veces pienso/ que Dios la hizo con las manos sucias./ Sería bueno/ que vinieras, allá de cuando en cuando,/ a pasar por los menos/ los fines de semana/ en estos pueblos" (p. n 7). El tono de Debravo comienza a cambiar.

2.- En segundo lugar, la constatación de un cambio de tono en esa amistad hacia un cierto tono irónico, pese a que Montes sostenga lo contrario[35], sobre todo en el poema 8, en que pide perdón a Cristo por sus consejos, alegando que él no quiere su difamación: "Perdona si te doy estos consejos:/ Sabes que lo hago en calidad de amigo/ Yo no quisiera que las gentes hablen/ mal de ti, Cristo", pero en el que aconseja a una persona que parece estar ajena a lo que ocurre incluso dentro de su Iglesia: "podrías darles lecciones a los curas/ y recordarles lo que es el Cristianismo"; como si fuera un niño mayor Debravo da consejos a un niño pequeño y un poco inconsciente. Este tono incluso en el último poema cobra tintes de advertencia, un tanto sorprendentes, y que de nuevo nos parecen la amenaza de un niño mayor a otro más pequeño. Son los dos últimos versos del breve poemario: " Te marchas ya? Perfectamente, Cristo./ Ya tendremos un rato para hablarnos./ Yo siempre te he querido como amigo./ Por ahora, permíteme decirte/ que ha sido un gran placer charlar contigo./ Espero de vez en cuando vengas./ Hay mucho que decir que no hemos dicho/ Y ojalá que pienses mucho, hasta los huesos/ todo esto que hoy te puse en los oídos".

En cuanto a lo retórico hay que mencionar las palabras de Debravo, en el prólogo del

[35] Precisamente comentando el poema 9: "Además, no hay ironía en Jorge Debravo, al menos en estos poemas. Su uso de las palabras es casi ingenuo, de tan veraz. Por aquí hay una clave de su fuerza poética" (pág. 131)

poemario, pues nos dan alguna pista: "no me duele en absoluto que estos poemas parezcan malos. O que lo sean. Lo terrible no es ser malo: es ser mediocre. Por eso en el año 1960 escribí estos poemas como niños retrasados. Por eso ahora los publico. Porque prefiero la simpleza que la pedantería tras la que se escudan tantos malos poetas. No me gustan los poetas ininteligibles. Se los medita durante horas y no se los entiende. Se imagina uno que se han propuesto llamarlo tonto". Bajo esta óptica de lenguaje infantil no nos extrañan ni la rima asonante (no siempre regular) ni el lenguaje coloquial bañado de un cierto prosaísmo, al igual que la multitud de encabalgamientos.

Por último, cabe mencionar aquí la relación de este poemario con dos poemarios de la obra del chileno Nicanor Parra, El Cristo de Elqui, y Nuevos consejos y predicas del Cristo de Elqui.

El siguiente paso en esta relación de intimidad con Dios en la trayectoria de Debravo que estamos analizando, constituye una vuelta a la desesperanza, pero esta vez cargada además de angustia y pesimismo vital -excepto en contados poemas- ante la muerte, una muerte -suya y de su mujer- que le abruma y obsesiona. Estamos en Poemas Terrenales, cuyo título parece darnos cuenta ya del abandono de esa fraternidad de los Consejos...

La muerte acampa en los versos de Debravo por doquier, con títulos que nos recuerdan encabezamientos modernistas ("angustia", "paisaje", "condena", "paisaje funeral", "pequeño funeral", "barro", etc.) o vallejianos ("Hay momentos...", "Historia de los panes") y que agobian al poeta con premoniciones sobre su propia muerte ("los huesos tristes") o la de su mujer ("Elegía futura"), tanto que llegan a eclipsar incluso la positividad del amor conyugal ("crepusculario", "fracaso") o sus hijos ("hijos"). No obstante hay poemas esperanzados, que intentan superar la muerte mediante el amor de la esposa ("nocturno íntimo" "encuentro" "compañera" "tendidos bajo el sueño"), sobre todo en los dos últimos poemas "Resurrección" y "Fusión", pero que no logran cambiar el color de este poemario.

Y qué papel juega Dios ante esta muerte presentida del poeta costarricense? La respuesta la podemos buscar en los siguientes versos de "Angustia": "Todo es como si Dios nos hubiera vendido/ y nos llevaran lejos, con los ojos vendados/ Siente uno algo tan duro como si le

clavaran/ un hueso de demonio en las venas abiertas/ y la muerte viniera, con un cuchillo negro, degollando a los pocos que dormimos despiertos!". Dios no sólo es ya una interrogación y un vacío, es un traidor que no puede explicar la angustia que le produce, al poeta de ojos abiertos, la muerte. Y hay que notar ese hueso de demonio[36] que se le hinca al poeta mientras duerme sin dormir, porque él siempre está despierto[37]en la noche. Una noche física y simbólica en que se encuentra Debravo.

Este engaño de Dios provoca un vacío interior que se puebla de frío, como canta -curiosamente el título es "Balada de los fríos"- el poeta en unos versos en que Debravo despliega toda su imaginería de referente sencillo pero eficaz, y todo su sobrio arsenal retórico, para lograr el contraste deseado en la descarga del último verso (nótese también su sabor vallejiano, la insistencia en "dormidos y despiertos" y en la noche): "Hay fríos tan terribles que son casi bestiales,/ fríos que nos carcomen como inmensas polillas,/ fríos que nos persiguen dormidos y despiertos/ y nos ponen un negro temblor en las rodillas/ (...)Por esos fríos, de noche, el corazón se raja./ Fríos aún más anchos y viscoso/ que los fríos de los hielos y los muertos;/ fríos que nos maltratan dormidos y despiertos;/ fríos que vienen siempre que estamos silenciosos/ imaginando a Dios con los brazos abiertos".

A Debravo sólo le queda la amada y la mujer para poder vencer esa angustia de la muerte, para poder recomponer ese corazón rajado. Y no sólo el poeta se asirá a la mujer porque mediante el amor él logra sobreponerse, sino porque ella le dará seguridad[38], ya que ella aún

[36] Un poema en que se ve la presencia de esas fuerzas demoníacas, que parecen ocupar los espacios del miedo, la desesperanza y la angustia, es "Paisaje" ("Diablos pardos empañan los rincones")

[37] El estar despierto es una constante expresión en la obra poética de Debravo, como bien nos recuerda su poemario Los Despiertos. Postura estética y postura física podríamos decir, ya que Debravo trabajaba mucho durante la noche y además, era durante la noche el periodo en que muchas veces tenía esas visiones de la muerte que tan reflejadas están en este poemario ("Fotografía en negro", "cansancio") y que muchas veces se asocian con la amada que yace al lado, negativa o positivamente, ("Crepusculario" "Nocturno" "llamado" "Tendidos bajo el sueño" "Alucinación"). Volveremos a hablar del tema cuando estudiemos lo religioso-erótico.

[38] Incluso en "Carboncillo" Debravo siente envidia ante cómo su mujer lleva la vida y el dolor: " Qué liviana es tu vida, qué liviana!/ Te haces domingos como tú los quieres./ (...)/te quitas el dolor como un veneno/ y te pones collar de mansedumbre/ Yo nunca sé que hacer con

tiene fe en Cristo. Y aquí por primera vez Debravo reconoce su pérdida. El poema es "Paisaje funeral", un poema muy plástico que tiene su origen en uno de esos episodios nocturnos en que Debravo "ve" la muerte, en este caso la de los dos, y despierta a la amada: "El miedo de quedarme para siempre en la muerte/ me despierta de noche como un tren de locura./(...)/Te despierto asustado para que oigas conmigo/ el silencio terrible con que la tierra aúlla/(...)/Dos cajones repletos de un miedo tenebroso/ nos reclaman, amada, estas carnes maduras./(...)/Amada, aún tú crees en las manos de Cristo/ y esperas alejarte más allá de la tumba./ Yo sufro amargo y solo porque solo presiento/ grandes árboles negros brotando de mis uñas". En este caso concreto el poema deja de nuevo al poeta solo ("Los rayos de luna dibujan calaveras/ y yo estoy solo contemplando la luna...). En otros -los menos- triunfará el amor, pero no Dios o Cristo.

Curioso es también observar que junto al vacío de Dios se da también el vacío de lo espiritual, nos referimos al alma. Hay dos poemas muy significativos al respecto, "Barro" y "Flores de miedo". En el primero vemos la licuefacción del alma, una conversión en agua, pero agua "infernal": "Este río podrecido no es río;/ es mi alma deshecha en andrajos/ que en un agua infernal se convierte". En el segundo, a modo de visión, Debravo busca el alma de los muertos, "y les hundo las manos para buscarles alma/ y me sale un gusano prendido a la muñeca..." De ahí que cuando llegue la muerte lo único que quede del hombre sean los ojos, es decir la conciencia vigilante del poeta (y el Cristo es ya cristo)":"Y cuando todo, todo se haya muerto,/ quedarán nuestros ojos siempre abiertos/ sobre un montón de cristos abrazados"(Cenizas)

Dios, Cristo y lo espiritual han muerto como realidad vivificante, y sólo pasarán ahora a ser referentes de una religiosidad infantil que se añora, que siempre fue grata, y que se asociarán a la amada[39], único asidero restante del poeta costarricense. Y así, en los poemas, en que la amada o su amor por ella logran vencer, como son los dos últimos poemas el alma vuelve a ser una realidad. Así se desprende del penúltimo poema "Resurrección", en que Debravo sale

---

estos días"

[39] Así por ej. en el primer poema, que contrasta bastante con el resto del poemario por su positividad "Balada de la cosecha" se asocian las avemarías al estado de pureza que se vive cuando está embarazada su mujer: "había un olor/ como de estrellas blancas/ cortadas con la mano,/ como de avemarías/ rezadas en la infancia"

victorioso con un alma renovada, "aguzada y agresiva", llena de vida: "Acerca tu alma. Mira. Yo te amo/ de pie sobre mis ruinas./ He salido desde mi propia sombra,/ vivo como una herida./ De pie estoy, amor mío, para siempre/ de pie. Es una astilla/ mi alma de aguzada y agresiva./ Resucitado vengo, amor, cantando./ Únete a esta verdad que resucita/ empapada de amor. Yo tengo el fondo/ del alma todo lleno de semillas".

Llegados a este punto es donde se une la religiosidad con lo erótico, también con el componente sexual[40], que tan presente se encuentra en el poemario. Dios, Cristo, no han superado la prueba de la muerte y la angustia que provocan en el poeta, al cual le queda ahora la amada. Y aunque ésta se vea acechada por la muerte -como hemos visto en muchos poemas- en la hora final triunfa. De ahí que Debravo se ancle en su mujer, en sus entrañas, en su carne, en su sexo y el surtidor que de él mana: la vida de los hijos. Y así, en el penúltimo poema, Debravo resucita en la amada, y en el último, se funde con ella ("Fusión") y se declara un necesitado de la mujer, un necesitado de la vida: "Yo te he amado extendida en toda tu estatura/ Las pestañas abiertas, los brazos extendidos,/ extendida tu sangre rodeando mi cintura, / extendida tu voz como un sueño querido./ Por eso tengo ahora los huesos encendidos/ y con ellos te digo que te quiero y te quiero!/ Que quiero que me acunes los huesos pobrecidos/ que me limpien el alma, la sien y el cenicero./ Por ti se han acabado mis noches rencorosas,/ las noches de rastreo, de llaga y cigarrillo./ Por ti han cicatrizado mis plantas pustulosas,/ y me he puesto la vida lo mismo que un anillo./ Por eso te repito con todo el grito abierto/ que te quedes conmigo, me quieras y me quieras!/ Quiero morir sintiendo todo mi amor despierto./ Quiero que me sepulten en tus firmes caderas".

En el lugar correspondiente volveremos a este poemario e indagaremos más en estos cuatro elementos tan relacionados: Dios, la amada, el sexo y la muerte; y observaremos cómo en Poemas Terrenales, el acto sexual junto a su claro significado de transgresión y superación vital de la muerte, asocia algún sema de pecado, cosa que no ocurría en Devocionario....

[40] En "Súplica" Debravo hablará del amor, personificándolo, dentro del cual lo sexual es necesario: "Los amores son vivos, animales./ Enferman y requieren hospitales./ Viven como nosotros. Sienten penas./ Necesitan caricias, sangre, abrigo,/ calor de fuego, compañía de amigo,/ compañero de sexo y horas buenas"

Esta asunción de la amada de las características o atributos de Dios -sobre todo el poder contra la muerte- continúa en Resucitado vengo, amor, cantando, que como hemos leído es un verso de un poema de P.T. Así, por ejemplo, en "Resurrección": "Y le he dicho a la muerte que no puede matarme/ y le he dicho a la muerte que no puede vencerme/ y le he dicho a la tierra que si logra enterrarme/ en donde ella me entierre tú irás a recogerme/ Y le he dicho a la nada que si logra apagarme/ tú, con tus grandes besos volverás a encenderme!. Incluso el poeta se siente tan confiado con ella que entre los dos, gracias al amor, son como un dios -con minúsculas-: "Y es que el amor llegó y mezclando carnes/ me ha construido un dios de cuatro manos:/ Mis manos y las de ella -la que me ama-/ las manos de la amada y el amado" (Creación).

Y una vez trastocado Dios por la amada, hay que hacer aquí una breve mención a lo social, es decir, a la relación con los demás; ya que es el elemento que falta en la relación entre el poeta y Dios y que se va pespuntando con el proceso que estamos señalando. Y es que éste es el último matiz que queda por señalar a la relación que mantiene el poeta con Dios, con Cristo. Si éste no le sirvió para aliviar su angustia ante la muerte, tampoco le valdrá ante la visión del sufrimiento ajeno, y por ello desengañará al que busque esperanzas en el Dios cristiano, su iglesia y sus rezos, quienes ya se nombran con minúsculas: "los rezos son inútiles, lo mismo/ que las palabras buenas./ Los cristos se nos pudren como frutos/ en las grandes bodegas."(Inventario, de Nosotros los hombres). Además el hombre no está hecho de buena pasta, y de nuevo volverá a repetirnos con su habitual martilleo estrófico que el alma espiritual es de barro, como queriéndo señalar con ello la miseria del hombre contra el hombre: "El hombre no es de barro, pero el alma,/ su alma sabe a barro/(...)El hombre es de carne, pero el alma/ su alma es barro amargo./ Si no fuera de barro sería buena/ lo mismo que un durazno/(...)El hombre es de carne, pero el alma,/ es de mal barro" (Alma, en N.L.H.).

Ante este nuevo fracaso de lo religioso, sólo queda escribir una "Elegía para Cristo", ya que como dirá en "Guía para una profeta", "(...)los dioses escapan, humillados/ cuando el hombre los mira rostro a rostro". No obstante, y como veremos dentro de poco, Debravo propugna una cierta "revolución" en lo social religioso para poder utilizar la religión en su lucha social, y para llegar posteriormente a una nueva religión social, especie de comunismo o comunitarismo, como ya veremos en Los Despiertos.

Y así llegamos a Canciones Cotidianas, el último poemario en que vamos a analizar lo que queda de la relación de Dios con Debravo. Lo resaltable de este poemario, es que junto al Dios impasible que le ha quedado al poeta costarricense ("Con ese miedo voy, llego hasta Dios, lo pongo/ sobre sus ojos de aire y de nada,/ esos ojos/ que no comienzan en ninguna pestaña/ y que no finalizan en ningún sufrimiento" (miedo) volvemos a encontrarnos a un Dios con atributos positivos, esta vez maternos, ante la contemplación de un paisaje, como pasaba en Vórtices: "Si Dios fuera visible,/ al fondo del crepúsculo salvaje/ se vería su silueta,/ igual que la silueta de una madre" (Paisaje). Incluso el poeta nos muestra su lucha por creer en el alma del hombre, "Me da miedo sentir y no sentir, y ser/ y no saber si el alma/ es pozo de nutricios excrementos/ o una llama blanquísima que inundará las nubes/ y las hará brillar como tubos eléctricos" (Miedo); "Y sin embargo, a veces, en las noches/ en secreto me digo/ que también es verdad que el alma existe/ y que hay ángeles vivos/ detrás de las cortinas olvidadas/ y en los rincones fríos" (Loco). Todo ello nos muestra una positividad que se traduce también en un cierto franciscanismo que en su momento señalaremos.

Así pues, llegados a este punto cabe resaltar que la relación de Dios con Debravo sigue una línea evolutiva que va desde la intimidad y referencialidad de la infancia y los consejos de la fraternidad, hasta la duda primero y la negación y acusación después ante la no superación de un doble problema: el personal de la muerte, y el social del dolor. Y pese a que al final siempre encontremos rastros de una positividad perdida, que siempre quiere alzarse en el poeta costarricense, lo cierto es que esa relación con Dios no era ni tan profunda ni tan fuerte como para haber madurado con el poeta. Como a Vallejo, la fe infantil , el Dios de la infancia, se le quedó pequeño, y lo que hace Debravo, en el mejor de los casos es reconstruirse y reconstruir a Dios: "He completado el corazón de Dios,/ le he mezclado agua humana,/ le he metido mi imagen como un hierro/ que lo sostiene vivo y que lo agranda. Por egoísmo he terminado a Dios./ Lo he pensado amoroso, tierno, para/ asirme de sus huesos/ cuando no pueda asirme a las barandas" (He aquí mi defensa... en “Otros poemas” de M.A. ed.1977)

B. Lo social-religioso

Como dijimos en la introducción, la poesía social de Jorge Debravo ha sido señalada

como el factor más importante dentro de su poesía, e incluso denominador de su generación poética (Monge[41]), pero no ha de olvidarse que dicha poesía social tiene una relación directísima con la religiosidad del poeta costarricense, con su experiencia vital y de trabajo, como ya quedó señalado en su momento, y con las lecturas que hace el poeta[42]. Son precisamente los ojos abiertos y despiertos del poeta, ante el contacto directo con el sufrimiento ajeno los que traerán esa realidad a sus poemas, y los que le obligarán, en un primer momento, a preguntarse a sí mismo y a su sistema de valores (entre el que está el religioso), para luego pasar a la crítica y a una acción poética que cada vez será más comprometida. Veámoslo.

Ya desde Vórtices , el libro de la mirada infantil, comienza la prehistoria de lo social-religioso, aplicado esta vez a una crítica a los sacerdotes, los teólogos y los religiosos; es decir lo artificial de la religiosidad según una mirada infantil, lo oficial, lo social.

A los sacerdotes les reprochará su alejamiento de la realidad y una cierta corrupción: "Los sacerdotes hablan de la felicidad eterna/ como hablar del almuerzo al mediodía/ o del santo comprado con la ayuda de los miserables/ Habrán metido alguna vez la mano en un charco de sangre?" (Felicidades). A los teólogos sus "teorías" sobre la muerte en "Recuerdos" (prosa poética): " Sabes tú como es la Muerte? Los teólogos la pintan como un trabajo terrible del alma por libertarse e las amarras, de las dulces amarras de la carne. Nos pintan demonios grotescos rodeando los lechos de los moribundos. Y nos afirman que la misión de esos demonios es hacernos perder la paciencia para arrastrarnos entonces como trapos malos y sentarnos a arder en

[41] "La que aquí entenderemos como "poesía social" se encuentra emparentada, y a veces identificada de modo indistinto, con designaciones como "poesía testimonial", "poesía comprometida", "poesía civil", "poesía de denuncia", "poesía revolucionaria", "poesía política", etc." (En Códigos..., pág. 407). Nosotros compartimos este criterio

[42] Como las que señala Monge, y que emparentan a Debravo con los poetas de la Teología de la liberación: "Entre 1960 y el momento en que J. D. redactó su último libro de poemas aparecieron obras como Hora O, Gethsemany KY, Epigramas, Salmos, o El estrecho dudoso, del nicaragüense Ernesto Cardenal; La ventana en el rosto, El triunfo del ofendido y Los testimonios del salvadroreño Roque Dalton; Los dáias enemigos y Códice liberado, del salvadoreño José Roberto Cea; Vámonos, patria, a caminar, del guatemalteco Otto René Castillo; y Los pobres, del hondureño Roberto Sosa. Además se leen obras como Poesía urgente (Celaya); Canción de gesta y Memoria de Isla Negra (Neruda); Versos de salón y La cueca larga (Parra), etc., que también aparecieron durante esa década" (En Códigos ..., pág. 406):

los Infiernos. Habrán muerto, alguna vez, los teólogos?". Y a los religiosos su falsedad: "Son tristes como las tardes de invierno./ Se dan a sí mismos un nombre casi divino./ Dicen que aúllan para congraciarse con Dios/ Tendrán un gramo de pensamiento libre para pensar en Dios?" (Religiosos). Todas con un toque de ironía proveniente de esa mirada infantil que todo se permite.

Esta aversión contra el estamento oficial de la Iglesia continuará en Bestiecillas...., como vemos en un poema a la muerte de una prostituta: "Y ayer le aseguró el cura/ el cielo a Rosa María: /limpiaron su alma impura/ cuatro libras de sandía..." (pág. 26). Recordemos también que es en este poemario en donde aparece la duda de Dios, y la imagen del hombre como limpiabotas descalzo, lejos del amparo divino.

Pero es sin duda en Consejos para Cristo.... en donde comienza una poesía religioso-social con cierta entidad. En efecto, el poeta ante las injusticias sociales que le toca presenciar acude al sistema de valores religiosos que ha heredado de su infancia, a Cristo, y a él le pide, aconseja, intercede y al final impele para que cambie las cosas, pues como dice Debravo en el poema 4, "Debieras ordenar/ que haya más siembra/ de esperanza y amor,/y menos guerra y crimen en el mundo/ Yo -el menos- ya estoy bien cansado/ de oír que llamen héroe al que mata/ cien hombres defendiendo a un tirano/ que se mama los pechos de la patria". El poeta costarricense va presentando a Cristo, en el poema 5 los males que aquejan a la humanidad, para proponerle en el 6, que juntos arranquen esas "plantas venenosas", y en el 7 hacer de intermediario entre Dios y los hombres (ya señalamos esta función profética). Y el tono va subiendo; en el poema 8 se proponen cosas concretas a Cristo, entre ellas, dar lecciones a los curas y recordarles lo que es el cristianismo (de nuevo crítica al clero), para en los últimos dos versos del último y noveno poema aconsejar a Cristo, en un tono tanto de súplica como de amenaza implícita, que piense muy seriamente en todas estas quejas que el poeta ha puesto en sus oídos.

Después del ensimismamiento y la prueba de Poemas Terrenales, en Digo vuelven a entrar los otros en la poesía de Debravo, y de nuevo nos encontramos con lo social-religioso, esta vez con una nueva variante. El poeta actúa e interpela a los demás directamente, y además crea su propia religión al respecto, su propio sacramento, que él dice bendecido por el mismo Dios.

Cristo ha desaparecido, dejando paso a un Debravo cada vez más combativo, y creyente sólo en el amor, la fraternidad y la solidaridad del hombre ("Y más que cualquier dios es creadora/ la esperanza del hombre"), no más en los rezos y súplicas. Incluso el poeta proclama la bendición de su pensamiento y su propia salvación. Es uno de los poemas más conocidos del poeta costarricense, "Digo": "El hombre no ha nacido/ para tener las manos/ amarradas al poste de los rezos./ Dios no quiere rodillas humilladas/ en los templos,/ sino piernas de fuego galopando,/ manos acariciando las entrañas del hierro,/ mentes pariendo brasas,/ labios haciendo besos./ Digo que yo trabajo,/vivo, pienso/ y que esto que yo hago es un buen rezo,/ que a Dios le gusta mucho/ y respondo por ello./ Y digo que el amor/ es el mejor sacramento,/ que os amo, que amo/ y que no tengo sitio en el infierno".

El siguiente paso se da en Nosotros los hombres, un poemario en el que Debravo ahonda en la problemática de lo social y en una religión de características nuevas -aunque de clara referencia cristiana- en la que aparece un fuerte componente de denuncia.

"Nocturno de vida y muerte" es un claro ejemplo de la denuncia de una situación social injusta en la que encontramos a los que poseen por una parte, y a los desposeídos por otra, y en ningún lugar se encuentra Dios, pese a desear "cristos vengadores". Y, como no podía ser de otra forma, los clérigos forman parte de los privilegiados, “Si estira uno los ojos en medio de la noche/ ve rostros desolados, manos encallecidas,/(...)gentes pobres aullando de abandono/(...)Y ve también lujosas residencias/ y hombres contando monedas egoístas,/ políticos sudando discursos de alegría/(...)Es entonces que a uno le sangran las pupilas,/ le protesta el amor como anciano colérico,/ y sueña con granadas y cristos vengadores,/ y ve ríos de guerra desbordándose de cólera,/(...)Levanta uno los ojos viento arriba/ y no encuentra una estrella, ni una luna ni nada...!”. Interesa resaltar de esta composición algunos componentes temáticos.

a) En primer lugar que el poeta no parte de ninguna idea, sino de la realidad de esos ojos suyos que ven una realidad que refleja sucesos reales, como en "Sabor amargo". Por eso podrá decir Arturo Echeverría en la primera introducción al poemario ("La ingenua poesía social de Jorge Debravo") que nuestro poeta costarricense "es en el grupo de los de Turrialba uno de los poetas que más hondo ha penetrado en el drama social, sin hacer de su trabajo una obra de

versificación partidista. Su poesía por social es humana y cubre el territorio del hombre por el hombre mismo, sin ideologías ni religiones que lo atan para expresarse con ternura ingenua sobre los problemas que le atañen"[43]. Esta será una de las diferencias claves que encontramos entre la poesía de denuncia de Debravo y de Cardenal y otros poetas de la Teología de la Liberación. No hay una intencionalidad tan expresa ni una racionalidad pre o post-realidad. Esta la vida, tal cual es, y el sentimiento e impulso del poeta.

b)En segundo lugar, la aparición en este poema, ante la indignación, de la unión de la guerra y la religión (granadas y cristos vengadores) para acabar con una situación social. Aparece, pero no se propugna ni se justifica teóricamente[44]. Una nueva diferenciación con la poesía de protesta de la Teología de la Liberación.

Pero dejemos la denuncia y pasemos a ver los componentes principales de la nueva religión de Debravo:

-es una religión comunitaria, de consenso social, en la que todos somos sacerdotes, pero en la que no habrá que adoptar posturas de humillación, como se ve en la acotación en negrita que tiene el poema, para rezar; "Todos seremos sacerdotes, todos/ los altos y los bajos./ Y todos comeremos la hostia del amor/ como animales cálidos./ Invitaremos a la misa a todos:/ niños, ancianos, presos,/ pilotos y mecánicos,/ arzobispos y obreros/ (**Cuando se reza/ de pie y cantando/ los de rodillas son los paganos)"**. La religión oficial, por su parte, con sus sacerdotes y santos se critica en poemas como "romance negro" (‘y no me habléis de iglesias/ todas cuajadas de santos,/ que los santos no protestan por tener muertos los labios’), "carta circular de angustia y esperanza" (‘no les traigáis engaños, ni oraciones, ni rezos/ ni bonos incobrables contra la vida

[43] Op. cit. ed. 1966, pág. 7

[44] Hay que notar que en M.A. hay una serie de poemas en que aparece lo contrario como "Guerrillero", "invocación al fusil", "Bolivar", "Carrillo", "Sandino" e "Invocación a Juanito Mora". Son unas excepciones debidas al canto poético de exaltación personal en las que se habla incluso de mártires, como en el caso de Juanito Mora, en que incluso encontramos la única alusión al capitalismo USA, pero se ha de notar que esto no es común, y que en la "invocación al fusil" tanto se le alaba como se le maldice. Del caso del poemario Guerrilleros, hablaremos más adelante.

eterna') o "la pregunta mala" ('Blasfemias que preguntan temblando al sacerdote/ si no le sabe amargo el asiento del auto/ cuando los cristos sangran/ colgando de las cruces'). Hay que notar un nuevo paralelismo con la actitud crítica de los poetas de la Teología de la liberación para quienes, en su nuevo sistema, los ortodoxos pasan a ser heterodoxos y viceversa.

-es una religión que cambia los valores y funciones tradicionales, confiriéndoles nuevos significados y funciones, y en el que se excluye a quien no se una a los nuevos tiempos de modernidad.

A) Así, Dios es un nuevo jesucristo -con minúscula deliberada- libertador de injusticias, poderoso y enorme, universal y un trabajador más; y los santos del nuevo templo -el mundo, la vida- los mecánicos y los científicos: "Hoy no es día de sentarse de espaldas a la vida/ con las manos en cruz y un jesuscristo amargo en las rodillas/(...)que el sacerdote hable, predique en media tierra/ luche al lado del joven, del anciano del niño/(...) Los santos de este día han de ser los mecánicos,/ los científicos hondos que apresan el planeta entre sus manos/ (...)que los templos se caigan sobre los sacerdotes/ y los cristos manidos que no quieran salir a respirar la vida/ Y que nos venga el cristo poderoso y enorme/ con mano de mecánico y un mapa universal como bandera" (Esta hora nueva, -título significativo-*).*

B) La eucaristía se convertirá en pan que alimenta, sin más transcendencia. El pan será para Debravo, como para Vallejo, una de las aspiraciones más importantes dentro de lo social. "A grandes dentelladas comeremos el pan/ y todo será amable debajo de los astros/(...)cada uno tendrá su parcela de pan, su calabazo de agua/(...)Después de la comida cantaremos canciones de alegría y entusiasmo/ Y en todos los altares de los templos/ pondremos un pan fresco/ y lo reconoceremos para siempre como al más tierno dios de todas las edades" (Canción divina). La misa pues, se convertirá en una misa de amor, con todos los elementos trastocados por la nueva religión: "Vamos a celebrar/ la misa del amor esta mañana./ Haremos una hostia/ con masa de maíz, harina y esperanza./ En un filo de roca,/ sobre el vientre de un cerro,/ consagraremos la hostia de la vida/ y el vino del derecho" (p.17 Nosotros...).

C) La misión de los nuevos profetas es, entre otras, la de hacer humano, accesible a Dios

"Desnudarles un dios ante sus ojos grises./ Que le vean la carne, las rodillas,/ el vientre..." (guía para un profeta).

D) El credo es la fraternidad. De hecho, el poeta en "Carta circular de abrazo" divide a los hombres en dos, los que se abrazan y los que no; a estos últimos los condena en una nueva acotación en negrita, *("Con dolor os lo digo: si no entráis al abrazo/ tendremos que arrojaros de la vida/ aunque tengamos que guardar el rostro/ para no sollozar").*

Este nuevo sistema religioso, sigue una orientación similar a la de los poetas de la T. de la Liberación, pero no se desarrolla conceptualmente tanto, ni tampoco será tan ácida y crítica en sus denuncias a la Iglesia "oficial" o al sistema político establecido, al igual que no dará desarrollo teórico a estos nuevos valores[45].

En Canciones Cotidianas Debravo se limita a repetir, en el aspecto de lo social-religioso que el amor en los hombres es su credo ("Yo creo en el amor más que en mis ojos/ y más que en el poder y el entusiasmo" (Credo)) ; y junto con él, los valores de fraternidad ("Como un continente, voy hacia ti, mecánico/ hacia ti, guerrillero, hacia ti, sembrador" (Encuentro), Echaos locos, ebrios, a nadar/ en las aguas del otro! (Amantes)); lo importante su palabra poética de denuncia, "(...)Lo importante es que mi grito/ -rojo haz de lenguas corrosivas-/ taladra eternamente la injusticia./ Algunos han de oírme, algunos/ que alzarán como yunque la protesta/ para romper el muro de la infamia/ y libertar las fuerzas enterradas" (Importancia) y la lucha del hombre por levantarse de su condición de limpiabotas: "Apartando a codazos cuajarones de noche,/ (...) viene un hombre corriendo, reclamando/ su sitio en el vagón de los despiertos./ Y es el antiguo lamedor de botas/ que soportaba látigo y milenios,/ cuchillos de ignominia en los nervios del alma,/ callando, consintiendo.../ Hoy se ha puesto en pie y es como un árbol!/ Se ha echado a caminar y es un río suelto!" (Hombre).

[45] A este respecto cabe citar unas palabras de la Entrevista de Luis Giménez, recogidas por Joaquín Gutiérrez en la Antología Mayor, cuando se refiere al sistema que oprime a los desposeídos: *" Serías capaz de citar los pilares del sistema a que haces referencia? -Las oligarquías nacionales, las compañías extranjeras, el colonialismo cultural y las religiones, que han sido, en la mayoría de los casos instrumentos para adormecer la justa rebeldía de los Hombres"* (op. cit. pág. 31). De todas formas, incluso cuando hace las críticas mencionadas a la Iglesia Católica, Debravo nunca nombra. Su queja no concretiza

Además, por creer en el amor, Debravo no cree en la guerra, "Digo "guerra" y la voz me suena tan lejana/ como si fuera dicha en otro astro./ Y digo "amor" y la palabra pesa/ como si fuera carne de mis labios" (Fraternidad). Y esto es una profunda convicción, como manifiesta el poeta en "Mi posición", un manifiesto estético-vital que encabeza su poemario póstumo Los Despiertos, firmado el mismo año de su muerte, "soy poeta de un tiempo terrible y maravilloso. La humanidad va desbocada hacia el futuro. Hay un camino que desemboca en la muerte y un camino que desemboca en la fraternidad. Ay del poeta que empuje a los hombres hacia el camino de la muerte! Y ay del que se siente en una piedra a cantar odas abstractas mientras los hombres van hacia la muerte!".

No obstante, como seguirá manifestando en "mi posición", este posicionamiento de no violencia no eximirá al poeta de ser un guía y conductor de pueblos y utilizar la poesía como un arma, "La poesía es un arma. Yo estoy dispuesto a usarla en la lucha por la justicia, la fraternidad y el amor. (...) No quiero que se me llame cobarde! El poeta debe volver a dignificarse. Durante mucho tiempo fue un fabricante de suspiros. Deseo que vuelva a ser guía y conductor de pueblos"[46]. Esta misión profética del poeta y de la palabra, unida al afán combativo vuelve a emparentar a Debravo con los poetas de la T. de la Liberación. Y el momento en que se siente más afín a ellos está marcado por las siguientes palabras, también en "mi posición", "He tomado partido. En la lucha que se libre entre los detentadores del poder y de la riqueza y los desposeídos, yo he tomado partido con los desposeídos. Todos los hombres somos hermanos. Amo, por eso, a todos los hombres. Comprendo, sin embargo, que a algunos habrá de obligarlos a comportarse como hermanos, porque hay hombres que todavía no son humanos. Debemos enseñarles a serlo. Y exigirles que lo sean. Siempre la poesía ha estado unida a las luchas sociales, religiosas, políticas y económicas; el cuento sobre la poesía no comprometida, lo inventaron y mantienen los interesados en que no se comprometa".

Semejantes palabras anuncian una nueva poesía más comprometida, (como también

[46] En la misma Entrevista al ser preguntado por si la poesía es un instrumento válido al servicio de la lucha, responde: "Aunque no creo que este sea el único fin de la poesía, la considero un valiosísimo elemento en esa lucha" (op. cit. pág. 31)

señaló en la entrevista ya mencionada), y caen en una división maniquea propia del lenguaje de la T. de la Liberación; al igual que parecen preanunciar que se justifica la violencia en aras de la liberación, aunque como ya señalamos, el poeta costarricense no dará nunca ese paso[47]. Como reiteradamente hemos indicado, Debravo tiene una menor carga teórica y doctrinalizante que Cardenal, puesto que como él mismo indica "Mi poesía no se sujeta a ninguna norma ideológica preconcebida. Nace simplemente, dice lo que se ha de decir y nunca calcula los intereses que resultarán favorecidos o golpeados". De ahí su diferencia.

Es por ello también que pese a seguir en lo religioso un parecido discurso deconstruccionista y construccionista de nuevos significados, éste sólo se quede en los comienzos, y no se utilice lo religioso tradicional trastocado por la nueva ideología como un elemento de fácil asimilación por masas de campesinos u obreros. Así, en Los Despiertos, lo religioso simplemente se encuentra como un referente lejano de la nueva religión del hombre para el hombre, la fraternidad o como dice Monge, un humanismo que además será ateo (ver poemas como "oración", "redentores", "juicio" o "milagro"), ya que Dios no está. Recordemos, al respecto las palabras de "El recién llegado", "sin embargo no soy el que ayer te abrazó:/ soy el recién llegado/ Por eso ando despacio, saboreando/ el placer de los pasos./ Por eso ando sin dioses, que mi dios/ aún no ha sido creado"; o "nosotros", en que se ve que tras la muerte hay algo, no alguien..."algo nos espera entusiasmado/ en medio de la muerte que nos vence./ Algo. Quizá la muerte. Quizá el viento/ que hace rizos de luz sobre los muertos". Incluso el alma, por exigencias de lo social, de la conciencia, si está en algún sitio es en el ojo, "yo digo que si el alma tiene un sitio,/ ese sitio es el ojo./ El ojo que sustenta nuestro amor/ y nuestro gozo" (Un himno para el ojo).

Lo religioso se ha diluido en lo social-religioso, dejando paso sólo a lo social, al amor al hombre, a la solidaridad y fraternidad, a lo que llamará Monge un nuevo humanismo: "En cuanto entidad política, la realidad se representa, además, como configuración social, con lo que se pone en movimiento la axiología de la solidaridad, la fraternidad, la afirmación humanista, y sobre

[47] Como tampoco nunca pertenecerá a ningún partido político, según manifiesta en la entrevista mencionada a Luis Giménez; "y esta manifestación no proviene de la cobardía ni de esa costumbre tan nuestra de lavarse las manos. Es una realidad" (op. cit. pág.30)

todo una perspectiva de clase: la ética del amor por los humillados y las víctimas del poder político. Por definición el ser humano es, así, una entidad de clase: el obrero, el campesino, el proletario en general. La esencia de la ética política de esta generación (Debravo, sobre todo) consiste en abandonar el humanismo abstracto e historiar el mundo desde esta perspectiva clasista"[48]. Este humanismo, a diferencia del lenguaje de la Teologíade la Liberación, no construye, salvo los casos que veremos, nuevos significados sobre lo religioso. Es un humanismo de base atea, en el que Dios no forma parte como causa o como motor de la fraternidad y solidaridad. Lo mismo le ocurrirá al franciscanismo.

Pero quizá lo que más diferencia a Debravo de los poetas de la Teología de la liberación. es el aspecto ya señalado de no justificación de la violencia. Ese sentimiento es el que le llevó a escribir un poemario, de título Guerrilleros[49], que se editaría póstumamente, y en que el se muestra la preocupación del poeta costarricense por la muerte y sus ansias de paz.

Es tal su aversión por la guerra que llega incluso a decir a los guerrilleros que, mientras sean tales no deben usar el sexo, para no transmitir el odio de generación en generación; y ellas tampoco deben consentirlo: "No derrames tu semen/ en ninguna mujer,/ soldado!/ Con qué amor va a andar/ si te naciera un hijo/ con vísceras de pólvora/ y diez gatillos duros/ en las manos?/ (...)No abras más los muslos de tu esposa/ si no has roto el fusil!/ Que la guerra termine en tus raíces,/ soldado!/ María, Sonia, Carmen/ apretad vuestros muslos y selladlos,/ esconded vuestros úteros, que no/ brote de vuestros cuerpos/ ningún niño con ojos de soldado!" (soldados). Y es que Debravo sufre en su propia carne cada muerto, cada explosión, "sufro cada explosión/ camisa adentro" (paisaje).

En el poemario Dios no aparece, el poeta está centrado en el hombre y en su lucha, y cuando reza es para pedir a los propios hombres que paren su violencia, como en "oración". Y es

[48] En Códigos..., pág. 70-71

[49] En la "Advertencia" de su hijo Raimundo, se nos advierte que "el poemario, tal como lo dejó él, contiene veinticuatro poemas, junto a ellos se encontraron tres, que posiblemente pensaba incorporar al libro". Estos son "Responso Rebelde", "Vecino" y "Vigilia ante un guerrillero muerto", "suponemos que el autor no había definido aún donde colocarlos pero estaban en la bolsa que contenía los originales"

curioso, porque el poeta tampoco justifica la lucha por motivos religiosos. Nada la justifica. "Ah, no os matéis, hermanos, por la dicha,/ ni por la libertad, ni por vosotros!/ Os prohíbo mataros con el derecho mío,/ con la ley de mis ojos/ No veis que ni las manos, ni las casas,/ ni la paz, ni los dioses,/ podrán justificar una herida rajada/ en la espalda de un hombre/ (...)No habléis de Dios/ Hablad de tumbas,/ de piedras y gusanos!/ Agarrad un cuchillo de vergüenza/ y despegaos el corazón humano/ (...) No os matéis, por Dios. Arrodillado/ y todo acuchillado os lo suplico!".

Y cuando no vale ni la súplica, Debravo utiliza los razonamientos, como el que propone en "palabra": " Hermano mío, escúchame! Retorna!/ Lávate los pegotes que lleva tu mirada, / observa el gesto de los que asesinas, /ábreles las entrañas!/ Verás que, entre las vísceras llevan como otra víscera/ el mapa de la patria[50]". Así pues, Debravo no alaba a los guerrilleros, sino que los disuade. Sólo se permite una excepción con Sandino, al que alaba en "sangre despierta". Y es que la batalla de Debravo, aunque sea de liberación utiliza otras armas, "Mi canción no es un goce,/ sino un hondo trabajo./ Una forma de amar/ y de vivir./ Os amo/ en la eterna batalla/ de libertar las manos,/ hasta que el hombre sea/ eternamente humano" (mi canción).

En resumen, la poesía social-religiosa de Debravo parte de una mirada atenta a la injusticia de la realidad y de los hombres. Intenta solucionarla mediante el arma de la poesía, primero acudiendo a sus reservas religiosas, pero éstas sólo le dan para aconsejar a Cristo. Posteriormente, ante su falta de fe, se trastocan los valores religiosos para llegar a un humanismo, una nueva religión que propugna el amor entre los hombres y que rechaza la violencia como medio para llevar a cabo una revolución (que nunca se mencionará como tal) que lleve a una fraternidad global. Lo social-religioso se ha quedado en lo social (o un humanismo social). En este camino Debravo recorrerá una senda algunas veces paralela y deudora de algunos poetas de la Liberación, pero que siempre se mantendrá fiel a sus postulados, sin adscribirse militantemente en esta corriente ideológica.

[50] Sobre la concepción de patria para Debravo, negativa si es concepto usado para la guerra, ya nos hablaban estos versos de Vórtices: *"La patria es el invento más amargo/ después del mal invento de nuestra alma./ Si todos habitásemos el mundo/ como una sola patria,/ no habría huérfanos ni viudas/ ni en las tierras resecas ni en las tierras mojadas/ Podríamos trabajar, serenamente abandonados,/ sin matarnos por ella en los campos de batalla..." (La patria)*

C.Lo erótico-religioso

Llegamos con el estudio de lo erótico-religioso a una de las aportaciones principales de Debravo a la poesía religiosa contemporánea hispanoamericana. Aunque no sea Debravo ni el primero ni el único[51] que trate este tema dentro de la religiosidad, Debravo será el que más desarrollo religioso dé a un aspecto de lo erótico, el sexual, que hasta entonces no había sido tan expresamente tratado, pese a que tampoco Debravo llegue a desarrollar, en éste como en otros aspectos, toda la potencialidad que el tema parecía prometer, sobre todo tras su Devocionario del Amor Sexual.

Lo que hace Debravo principalmente es dotar a lo erótico-sexual de significados religiosos de referente cristiano, haciendo poéticamente algo que en la doctrina cristiana, sobre todo a partir del Concilio Vaticano II, es doctrina común: la santificación del amor humano, de los cuerpos y la sexualidad. Lo que pasa es que Debravo, siguiendo un itinerario vital de alejamiento de lo religioso (que ya hemos visto reflejado en el estudio de su relación íntima con Dios y de su poesía social), no desarrolla este plano espiritual del amor sexual, sino que lo irá perdiendo, hasta ser una cosa referencial primero, para pasar a ser, después, un componente más dentro de su sistema erótico de amor global. Pero veamos este camino.

Este sendero de transfiguración de lo erótico-sexual siempre irá asociado a la figura de su mujer, especialmente a su cuerpo. El amor de Debravo es físico, material, concreto, pero desde el principio va más allá. Ya desde Vórtices aparece esa clara intencionalidad de dejar sentado que el cuerpo juega un papel imprescindible en lo erótico. Un cuerpo que no debe avergonzarse -como solía considerarse en cierto sector de la moral cristiana de su tiempo- de su desnudez, pues es como el amor de un niño, puro de por sí. Y aquí radica la esencial diferencia en el tratamiento religioso que del cuerpo y la sexualidad hace el poeta costarricense; y el poeta lo expresa con un lenguaje sencillo, lleno de comparaciones frescas: "Amarse es simple/ como decir adiós a los amigos,/ como aburrirse en un discurso amargo,/ como beberse un pozo de agua fresca./ Es triste

[51] Recordemos a este respecto a César Vallejo y a Cardenal, entre otros

eso de amarse entre la sombra/ como si tuviéramos miedo a nuestros cuerpos./ Se puede amar en la calle,/ en la plaza mojada,/ en los sillones anchos./ También puede uno amarse en los parques,/ junto a los troncos más frescos./ Si nunca hubiéramos puesto ropas avergonzadas sobre el amor,/ lo sacaríamos desnudo, de paseo, como al niño más nuestro./ Porque amarse es una cosa simple,/ como beberse un fresco de limón/ en tarde calurosa" (Sitios para el amor).

Desde esta óptica del amor es desde la que Debravo construye ya elementos espirituales, como en "Desde la sombra", en que el poeta ama a la amada en una sombra, por la noche y en la que él se convierte en una especie de dios o de ángel (nótese el adjetivo adverbializado castamente), "Cuando te duermas -desnuda entre las flores-/ soñarás que te besa castamente un ángel o un dios"; y así se prepara el camino para Devocionario....

Devocionario... es un poemario en el que desde el título se nos muestra la intencionalidad de dotar al amor sexual de toda la dignidad espiritual y religiosa posible, y en el que, como bien ha señalado Laureano Albán, en el prólogo, Debravo intenta rezar por los cuerpos, "Jorge Debravo quiere orar, levantar esa oración inicial y última que tantos pobremente desde la espalda amarga de un prostíbulo -desde el prostíbulo de sus corazones-. Oremos un poco por nuestros cuerpos, ya que tanto hemos orado por nuestras almas. Que en las alcobas se consagre esta oración de sembrador y que este "pan nuestro de cada día: el beso", se hornee alegremente en las manos del hombre, que ha siglos Dios lo hornea -día a día- en sus manos, con la más tibia de sus alegrías"[52]. Así parece que es, y basta para ello recordar el tono bíblico de salmos que adopta el poeta, y muchos de los títulos[53] del poemario ("Salmo de las maderas", "salmo de los tres reinos", "plegaria", "salmo a la tierra animal de tu vientre", y "alianza"; éste último con una cita de San Pablo) amén de que son 12 los poemas que componen el librito.

Quizá es en "Salmo a la tierra animal de tu vientre" en donde se nos da la explicación última de por qué lo sexual es religioso, y cuál es el sexo y el lugar en donde se encuentra ese pozo que nos une con la vida de acá y la vida de más allá. El poema está construido a base de

[52] En Devocionario...., de Milagro Abierto, pág. 66

[53] Los títulos siempre son significativos en Debravo a la vez que sumario

metáforas puras -sin referente del término real- e imágenes que desarrollan lo que es el sexo de la mujer, de la amada, para Debravo (tierra para llegar a la vida absoluta/ y seguir hasta el fondo). Y éste deja para los dos últimos versos la clave: "y me encuentro a Dios mismo arraigado en sus flancos,/ con violentas raíces".

Dios se halla en el centro mismo del sexo de la mujer, uniendo la vida a la Vida (vida absoluta); el cuerpo, la geografía de la mujer un lugar que une los tres reinos (mineral, animal, espiritual), un lugar por el que pasarán como flechas los hombres y los ángeles, "Quedarás sobre el mundo mujer, y sobre tus espaldas/ seguirán emergiendo los volcanes,/ resbalando las aguas como lobos hambrientos./ Pasando como flechas los hombres y los ángeles" (Salmo de los tres reinos).

De ahí que el acto sexual entre el hombre y la mujer sea religioso, espiritual, algo que siempre va encaminado a la vida, como se ve en los "Diálogos de la siembra", una composición dialogada, con clara referencialidad al Cantar de los Cantares (un nuevo elemento aunque sea de referencia, de lo religioso), entre El y Ella, en que se ve, patente, la finalidad de siembra del acto sexual: "El: -Te daré cielo y tierra madurados/ Ella: -Sólo quiero semillas y semillas.".

Se establece así una "alianza" entre el hombre y la mujer, basada en la hospitalidad; y aquí Debravo trae a colación una cita muy significativa de San Pablo que demuestra el conocimiento del poeta de los textos sagrados, sobre la hospitalidad ("No olvides la hospitalidad porque por ésta algunos, sin saberlo, hospedaron ángeles"); ya que Debravo identifica hospitalidad con el acto amoroso (que supone el sexual), y así le pedirá a la amada que nunca le rechace (y obsérvese la expresión "cama de cielo"), "Olvidarás que tus labios pueden decir que no; los/ coserás con hierro cuando quieran negarse a dar/ casa de amor, cama de cielo./ En la entrada de tu alma escribirás: "Hay lecho,/ vino y pan de balde para ti; no es necesario que/ alargues la voz: basta con que te acerques a la puerta"; al igual que él le manifiesta que siempre estará ahí, visible y abierto para ella, "En medio de la noche encenderé fogatas para que tú me/ veas cuando me encuentre solo. Para que/ nunca ingnores dónde está mi alma y cómo giran / los goznes de sus puertas" (Alianza).

Este aunamiento de lo sexual con lo espiritual ("casa de amor, cama de cielo") da lugar a esa posada, en la que cabrán los demás, pues a ellos se va voluntariamente ("Saldremos a predicar alianzas como la nuestra"), ya que "Posible es que sean ángeles disfrazados o/ tiernos corazones con apariencia de piedra" (Alianza).

Y si el acto sexual es religioso, los lechos serán lugares sagrados de purificación, de donde los esposos se levantarán más espirituales: "(...).Desconocidos/ se levantan de ellos los esposos/ que los dioses protegen: silenciosos,/ como después de ser purificados/ con un agua divina; deslumbrados/ como dulces terneros saludosos/ (...)Qué miedo cuando surgen dulces, hondos,/ transparentes y frescos hasta el fondo/ lavados con el agua de los besos..." (Lechos de purificación). Lástima que Debravo no desarrolle posteriormente la simbología espiritual o religiosa de todo lo que acompaña al acto sexual así entendido, que se apunta en todo el poemario.

Este no desarrollo, unido a la crisis de Poemas Terrenales, hará que el poeta, en el mejor de los casos, cuando siente que el amor triunfa sobre la muerte, recobre algo de la simbología sobre el amor sexual precedente en que se asocia lo erótico-sexual con la vida, como le pasa con los poemas de Resucitado vengo, amor, cantando, "Creación", "Resurrección" -ya citados- o "Milagro": Qué recia ha de ponerse nuestro amor,/ qué duros nuestros hijos,/ qué pujantes/ nuestros cuerpos desnudos a la luz/ de una pureza íntima, salvaje!/ Qué bella desnudez la de los cuerpos/ sin un hilo de sombra,/ frescos, ágiles,/ amándose a mitad de una conquista,/ en presencia de cielos y de aires!". Porque en Poemas Terrenales, nos aparecen varias referencias que emparentan lo sexual-religioso con la experiencia del pecado, a modo de Vallejo, lo que produce un gran contraste con la pureza de este hecho en los poemarios anteriores, lo mismo que su experiencia de Dios en el acto amoroso, ya que no es que se encuentre con Dios, sino que se siente él como un pequeño dios. Así en "Recuerdo" dirá: " y tu carne y la mía sobre la estera/ gimiendo entre las ascuas del pecado/ (...)No recuerdo si fue un placer o un grito/ lo que me hizo sentirme más potente/ y hacerme casi dios sobre tus huesos". Y es que todo se ha vuelto terrenal, como se señala en el título. Y Debravo descubre por decirlo así, la otra cara de la moneda en lo erótico-sexual, su vertiente más animal, "Somos una harinosa estopa hirviente/ que hierve y hierve caldos infernales,/ que machaca osamentas y que siente/ chorrear sobre la frente/ todo el

gran colerón incandescente/ que arrastran desde Dios los animales" (Cópula). Ante esto, a Dios sólo le queda esconderse, ser un espectador más del amarse carnal de los esposos, cuando éstos, entregados uno al otro también se olvidan de todo, inclusive de lo espiritual, el alma y el pecado, "Nos hallamos, de pronto, con la alegría despierta./ Dios se encogió de un golpe y se escondió en tu traje./ El pájaro del miedo se nos fue del paisaje./ Olvidamos el alma y el pecado" (Tendidos bajo el sueño).

Lo religioso en lo erótico-sexual se ha quedado en un referente, como en "Nocturno", un poema que por el contexto parece ser un poema referido a los dolores del parto de su mujer, los cuales se asocian a la figura de Cristo, "Yo nunca había encontrado un cristo más sangriento/ que tu alma en aquella noche de filos rojos". Estas referencias vallejianas a su concepción del dolor, de la ausencia de Dios, del tratamiento del pan, y en nuestro caso concreto de lo sexual, tan patentes en este poemario ya desde el título, se trasladan pues a una imagen en que éste se asimila a la crucifixión para expresar el dolor en lo sexual, aunque sea referido a experiencias del alumbramiento, como en el poema antes mencionado o en "Parto", "nunca estuvo mi amor tan a tu lado,/ nunca como esta noche de tortura,/ cuando sufre mi amor crucificado/ en el mismo tablón de tu amargura!".

Al final de este proceso queda desnudado el mismo sexo, que se reduce a lo esencial, a lo primigenio, ser transmisor de la vida, una vida sin mayúsculas, dentro de la nueva cosmovisión del poeta costarricense, en que el amor es lo más importante, pero en el que Dios dejó de ser aquello que un principo fue, y en el que el hombre es un animal, "lleno de aullidos, labios, y brazos extendidos" que intenta siempre superar la muerte. Así se ve en "Animal lascivo" de Canciones Cotidianas, cuyos últimos versos forman una imagen en que la muerte se vuelve como un pecho, mientras la vida es el sexo[54], todo con un "sabor a hembra", "Soy un claro animal/ rodeado de signos/ y silencios lascivos/ apretado entre oleadas/ de nombres femeninos,/ de sueños que se encrespan como pechos,/ de anhelos que se curvan y me lamen/ con sus dedos de fuego./ (...)y hasta la misma muerte toma sabor a hembra/ y se vuelve redonda y aguda como un pecho,/ mientras la vida se abre, temblorosa, fatal,/ oscura como un sexo".

[54] Recordemos que para Vallejo es lo opuesto: el sexo de la mujer era como una tumba que atraía al hombre.

Por fin, hemos de recordar que en la etapa última de Debravo, de mayor compromiso social, no tiene sentido el recrearse en la relación sexual de pareja, sino que esta faceta de lo erótico asume también un papel comunitario, social, siempre dentro del papel esencialista que el poeta le confirió, de transmisor de vida y superador de la muerte que nos atenaza. Bajo esta luz es en donde debemos volver a situar aquellos poemas de Guerrilleros, en que se desaconseja el uso del sexo por parte de los soldados, como terapia para terminar con el odio y la guerra.

Así pues, encontramos en esta evolución de lo erótico-sexual en Debravo cómo hay un desprendimiento de aquellas connotaciones religiosas positivas que se unían a lo sexual en Vórtices, y que cuajaron en un sistema, no del todo desarrollado, en Devocionario del Amor Sexual, para llegar a ser un elemento esencialista importante en lo erótico dentro de una visión del mundo (Resucitado, ..., Poemas T.), que luego se asimilará con lo social en Guerrilleros.

D. Lo franciscano

El franciscanismo es el último aspecto que nos queda por estudiar emparentado con lo religioso. Supone éste un amor a las criaturas, a lo pequeño, basado en el amor cristiano. Estrictamente no se puede aplicar este término en Debravo, ya que el origen de este amor por lo esencial está basado en una creencia en que Dios Padre es el creador de todo, y en que todas las criaturas son hermanas entre sí. Esta creencia se le supone al comienzo de su producción, cuando su relación de intimidad con Dios todavía vive de la infancia, pero a ella, amén de la posterior evolución religiosa, se le ha de añadir una concepción del mundo en que el amor por lo sencillo, esencial, u oriundo de la tierra le emparenta deudoramente con el elementarismo del Neruda de las Odas, y cuya raíz es distinta de la cristiana[55]. No obstante, sí que se puede hablar en un

[55] Esta vuelta a lo elemental es para Monge uno de los constituyentes claves del código estético de Debravo, que forma parte de ese humanismo: "Este enfoque socio-político de la historia corresponde ideológicamente a la búsqueda de los valores auténticos; es decir, de los rasgos esenciales del humanismo. Este afán de autenticidad lleva a la poesía de Debravo -siguiendo pautas que fácilmente recuerdan a grandes poetas hispanoamericanos como Vallejo y Neruda- por los caminos de los mundos originarios. Así, la vuelta a lo genuino y primigenio se convierte en otra de las dimensiones relevantes de este código estético. La vuelta a lo elemental,

sentido más amplio de un cierto franciscanismo en la obra poética de Debravo, ya que su concepción del amor como fuerza enfrentada a la muerte, es un elemento que fácilmente encuentra eco en su reflejo por el amor a lo pequeño, sobre todo cuando su mirada es infantil, como sucede en Vórtices y en Canciones Cotidianas. Un franciscanismo hispanoamericano diferente al de Peñalosa o al mistraliano que conviene analizar.

Así pues, en Vórtices, el poemario de mirada infantil, el franciscanismo se centra en un amor hacia:

a) Los animales, en concreto hacia el burro, un animal dilecto en el franciscanismo del poeta mexicano Joaquín Antonio Peñalosa, amén de otras consideraciones, por haber calentado y transportado a Cristo; pero en Debravo hay más que nada una descripción simpática, "Cuando Cristo nació hacía mucho frío, y un burro le echó el vaho sobre la cara y lo calentó. Hay que recordar que entonces no existían los aparatos eléctricos para la calefacción. Cristo entró en Jerusalén cabalgando en un burro. Se puede cabalgar en un burro? Esto sucedió un domingo. El primer domingo de ramos. Como se ve el burro siempre ha sido burro y hasta Cristo lo usó para montarlo" (Burros-prosa poética-*).*

b) La naturaleza, especialmente hacia la tierra, en poemas como "las hojas", "grandes sabores", "balada de la tierra", "la yerba", "embriagueces", "caña de azúcar", "miel". En el poema "la yerba" encontramos otra referencia a Jesús y a un pasaje evangélico, pero lo curioso es el trastrueque que hace el poeta, ya que la causa de que las palabras de Jesús se parezcan "a los cogollos en la época de las lluvias" es el haber predicado estando de pie sobre la hierba. La tierra ejerce una influencia todopoderosa[56]. Esa comunión buena con la naturaleza es una de las

---

en particular a lo telúrico, se asocia a la búsqueda de la autenticidad como axiología de la existencia cotidiana" (En Códigos..., pág. 420)

[56]En la prosa poética "Caña de azúcar", observamos el efecto que produce en las niñas pequeñas el morderla: "Ese dulzor profundo y misterioso les aumenta la inocencia y la serenidad....". Pero es más sorprendente oír la consideración de su efecto en el propio Debravo,"El sabor prehistórico y potente de aquellos trozos de caña desgarrados a dentelladas, a la sombra de un cerro, no puede ser igualado por ningún otro sabor. Entonces yo era más salvaje. Y el salvajismo -cuando es puro- es el más dulce trago de la tierra...."

características principales de Debravo, un enraizamiento en la tierra, en lo esencial y lo telúrico, como hizo Neruda y anteriormente G. Mistral, que supone un enraizamiento en la felicidad de lo sencillo[57]. Por ello dirá, con un lenguaje que busca la realidad realidad, lo verdadero, que la felicidad está en poseer esos frutos como la miel o la caña de azúcar: "Los campesinos van al bosque./ Rompen con sus hachas la madera viva/ de los árboles/ y desalojan el panal./ Se acercan las manos a la boca y sonríen./ En esos momentos son/ completamente felices./ (...)Los que hablan de los besos de miel/ no han probado la miel/ o no han probado los besos" (Miel).

Recordemos también que es precisamente en esa naturaleza y su contemplación, especialmente la noche, en donde el poeta descubre a Dios, incluso posteriormente, cuando ya ha perdido su primigenia fe. Y aunque no aparezca Dios, ante un atardecer bello, "francamente, no se puede sufrir", como señala en una composición titulada, precisamente, "Alegría". Además, en este poemario gracias a la visión infantil y franciscana, la muerte no será trágica, será volver a los orígenes, a la tierra madre, a lo familiar " Polvo eres y en polvo te convertirás!/ dice la frase fatídica./ Por eso acaricio la tierra. Para que me sea más blanda/ cuando estemos juntos como dos amantes enlazados/ (...) Amo la tierra porque en ella/ seremos eternos./ Convertidos en planta, en humus o en dolor/ seguiremos la vida./ (...)/ Cuando me siento solo/ beso la tierra./ Su olorcillo penetrante se me hunde en el alma/ y me es bueno como un pedazo de pan" (Balada de la tierra).

c) Las cosas pequeñas, en poemas como "biografía de las sillas", "anillos", "lágrimas", "llave", "sobre la piel", "apología de algunos dedos", "monedas", "geografía del lápiz", "cigarrillos".

En estos poemas encontramos también un aspecto a destacar: la ironía proveniente del descaro infantil, y que es tan propia de la mirada franciscana, que infantilizada adultamente sirve para decir verdades que los hombres a veces no se atreven a decir, también en lo religioso. Este rasgo le emparenta con el mexicano Peñalosa: "Hay gentes enfermizas que hablan de las llaves del cielo. Creerán, de veras, que el Cielo tiene puertas? Sería fácil dinamitárselas e invadirlo en

[57] En "Felicidades", Debravo identifica la felicidad en la creencia evidente en las cosas sencillas, como hacen los niños: "Y sin embargo, alguna vez, todos hemos sido felices./ Cuando tenemos en las manos un manojo de yerba/ y no dudamos de lo que es./ El que cree es, aunque no haya sido/ nunca nada en la tierra...."

masa" (Llaves). Recordemos, al respecto, aquella reconvención a los teólogos o lo religiosos, y añadamos las últimas frases de "Burros", en que Debravo cae en una ironía demasiado infantil, "Si los burros fueran hombres, un burro sería el presidente de la República, y un burro el ministro religioso en el templo de la esquina. Y no digo más. De miedo que me llamen burro. Sólo he escrito estas cosas porque los burros no saben escribir".

Y, junto a la ironía, encontramos la ternura, "con las manos espesas de ternura/ cruzaremos veredas y montañas/ hasta llegar a un sitio donde todos/ los besos echen alas" (Caminos), " No escuchas el latido de mi sangre? Yo oigo todo lo que viene de ti y lo comprendo./ Deja caer tus manos en las mías. Así, como dos piedras tímidas y empapadas de noche. Qué dulce y qué liviano se me ha puesto el corazón!" (Otras cosas -prosa poética-).

En Canciones Cotidianas, el franciscanismo se hace intencionado en la última parte del poemario, titulado "Canto de amor a las cosas". Es un solo poema, en el que el tono es bien distinto desde el principio al que nos encontramos en Vórtices, ya que el poeta escribe desde una experiencia de dolor y lucha.

El poema tiene tres partes; una primera en que el poeta da una serie de razones por las que se tiene que amar todo, la alegría, el dolor, la lucha, la soledad, la guerra y un largo etcétera (y en la que no aparece Dios); una segunda, de estructura deliberadamente franciscana puesto que sigue la estructura del "Cántico de las criaturas" franciscano, en versos la mayor parte asonantados, que comienzan por un "Amado seas tú", y que derrocha positividad. De nuevo son amadas aquí incluso la desolación, la extravagancia, la miseria, la esclavitud, o el cuchillo; aunque lo más sorprendente es el trato de amada que se le da, en la más típica expresión franciscana, a la muerte, su enemigo feroz "Amada seas, muerte, contrapunto/ de las cosas amadas". Mención también hemos de hacer del motivo por que son amadas la miseria y la esclavitud, ya que es precisamente porque ellas son las causas de la liberación del hombre mediante la lucha y la batalla, "hondas engendradoras de luchas y conquistas,/ y logros y batallas". Esta segunda parte se termina con los siguientes versos, que muestran la asimilación amorosa de todos los acontecimientos en la vida del poeta: "Por lo que me habéis dado de dulce y armonioso/ por lo que me habéis dado de doliente, amadas/ seáis, hermanas cosas, amadas". El canto se cierra con siete versos que son un poco contrapunto del poema, ya que vienen a decir la inevitabilidad de que todas las cosas

sucedan y que sean amadas; el poeta es un preso de las "amadas cosas", y a la vez carcelero de ellas, "Preso me disfrutáis, preso me mantenéis,/ prisioneras os tengo y os tendrán mañana/ los nietos presentidos,/ con el amor de todos nuestros abuelos muertos/ y el amor de los hijos que nacerán mañana./ De todos los que nacen y anochecen. Todos los que se acercan y se marchan".

Con ello echamos en falta la raíz cristiana de este canto, ya que las cosas se aman no porque provengan de un padre amoroso, y porque todos, también los acontecimientos, sean hermanos del hombre; sino porque el hombre y su sucesión se empeñan en amar, gracias también al amor de los que les precedieron, como en una gran cadena que se prolonga ad infinitum. El hombre y el hombre. Dios no aparece. Un franciscanismo ateo, un franciscanismo de los hombres es el que tenemos en Jorge Debravo, que lo diferencia del de Peñalosa y del de G. Mistral y que es compañero del elementarismo de Neruda y, cómo no, de ese comunismo divino vallejiano que resucita al hombre gracias a la solidaridad humana (poema "Masa").

* * * *

Y así llegamos al término del estudio de estas cuatro vertientes de la poesía religiosa de Debravo que tienen en común, en lo progresivo, un alejamiento de un Dios íntimo, instalado en la infancia, que no supera ni el problema de la muerte ni el problema social ante una realidad que el poeta siempre mira con ojos abiertos; dando paso a una especie de nueva religión, un humanismo basado en el amor por el hombre y por las cosas, sin más empuje que el propio del poeta[58]. No es el caso preguntarnos aquí el porqué de esta religiosidad truncada o poco fuerte, similar a la de Vallejo, ya que las causas pueden ser varias, como la no profundización en esa fe de la infancia, la falta de formación religiosa, el ejemplo recibido por representantes oficiales de

[58] Como señala Monge en Códigos..., esto forma parte de una concepción disfórica del mundo: "la valoración ética conlleva una perspectiva crítica, y una percepción disfórica del mundo. La idea de un orden histórico fundado en la fraternidad, la armonía y la esperanza es más una aspiración ética que una certeza total. El mundo actual no puede provocar otra cosa que la conmiseración, la indignación o el dolor. Los poemas de Debravo, entonces son disfóricos sin negar una esperanza y una fe en un futuro utópico" (pág. 415)

la Iglesia, las lecturas de Vallejo, Cardenal, Parra, Neruda, etc.

Estas cuatro parcelas de lo religioso, que hemos estudiado aisladamente, aunque señalando algunas relaciones, se alimentan mutuamente y forman un recorrido vital-ideológico en lo religioso que suele ser conducido por esa evolución de la relación íntima del poeta con Dios, y por la conciencia social que va desarrollando Debravo. A esas aguas se le une lo erótico, y dentro de este amor dos caudales importantes, el amor por su mujer y el amor por las cosas. De todas formas, podríamos establecer una división de la obra de Debravo en dos, siguiendo un criterio que en lo religioso estaría definido por la pérdida de esa fe infantil, de ese Dios al que se dan consejos, y al que todavía se le encuentra en el sexo de la amada. El poemario además, quiere en su título significar algo así; nos referimos a Poemas Terrenales. A partir de entonces ya nos encontramos con el desarrollo de lo social, y ese nuevo humanismo que supone también ese franciscanismo ateo del que hemos hablado.

En definitiva, todo depende del punto de vista que adoptemos, ya que, como señalamos en la introducción, es precisamente característica esencial del poeta costarricense el ser aglutinante y sintetizador. Al igual que es distintivo propio y común a estas cuatro vertientes de lo religioso, el no hacer desarrollos plenos, construir sistemas ideológicos, matizar posturas. Lo más probable, según sus últimas palabras, es que el aspecto social fuera el que más hubiera desarrollado, si no hubiera sido por su temprana muerte.

Estilística

A lo largo del estudio temático sobre la religiosidad hemos evitado hacer, salvo pequeños comentarios, menciones al estilo poético del poeta costarricense, por motivos obvios. Toca ahora hacer mención al peculiar modo de hacer poético de Debravo.

Éste, desde luego no es uniforme en toda su producción poética, aunque sí podamos

extraer ciertas globalidades, como la que establece Monge para la generación de Debravo y que se puede perfectamente extrapolar al poeta: "El sistema retórico que corresponde a este momento queda constituido por rasgos fundamentales como la simplificación expresiva del lenguaje poemático: el empleo persistente del discurso coloquial, incluidos los giros y el léxico popular: la vehemencia y la exhortación como recursos expresivos; cierto aprosamiento, que no llega a abandonar, sin embargo, algunos rasgos vinculados con la poética tradicional (ritmo, verso, métrica, son aspectos formales que tienen en cuenta en buena parte de su obra esta generación); y en general un imaginario poético que recupera el realismo como modo poético, lo cual hace que el léxico y otras estrategias retóricas apunten a lo obvio y a la evidencia del entorno inmediato"[59]. Los procedimientos estético-literarios responden al proceso de comunicación del discurso poético -como nos recuerda Monge- deudores del contexto literario ya señalado de la poesía conversacional (Celaya, Otero, Hierro, Vallejo, Neruda), la exteriorista (Cardenal) y la comunicante (Benedetti, Parra).

Con estas coordenadas Monge precisa varios procedimientos habituales en la poesía de Debravo, "primero, que la estructura poemática está sujeta a un gesto de mostración de parte del sujeto enunciador; segundo, que el poema como organización discursiva se acerca a las formas básicas del canto salmódico y del exhortativo; tercero, que hay manifestaciones de un discurso poemático cuya organización se fundamenta en lo anecdótico, trátese de un pseudo-relato, o de un discurso `argumentativo' "[60].

En su estudio, Monge precisa y ejemplifica los distintos tipos de figuras retóricas de Debravo según sus planos fónicos, sintácticos y semánticos, siempre teniendo en cuenta el patrón estético-ideológico antes mencionado[61]; y aunque se centre sobre todo en C.C.; N.L.H. y C.Xto., se pueden fácilmente extrapolar dichos recursos al resto de su obra poética. De entre todos los que son más palpables: la adscripción a patrones estróficos, rítmicos y métricos extraídos de la perspectiva literaria (cantarcillos con rima y métrica regulares, romances de arte menor, formas

[59] En Códigos..., pág. 72

[60] En Códigos..., pág. 425

[61] En Códigos..., págs 434-442

estróficas fijas, incluidos los sonetos, y una evidente preferencia por formas adscritas a las matrices convencionales), llamando la atención el uso del verso salmódico y la utilización habitual de rimas, casi en siempre asonante; el uso de construcciones anafóricas; el empleo de metáforas, comparaciones, metonimias e imágenes de término imaginario o comparativo sencillo y cotidiano. En definitiva, "El predominio cualitativo de un lenguaje conceptual, según el cual el sujeto enunciador expone, enuncia o muestra un mundo obvio o familiar, es la contrapartida de la `estilística de lo insólito' tan frecuente en la escritura de vanguardia"[62].

De todas formas, una descripción sin más de los recursos que emplea el poeta no nos da muestra de su calidad, esto es, de sus aciertos poéticos -numerosos- o de sus desaciertos. Estos últimos, como señala Gutiérrez, suelen ser la repetición de temas y el poco repertorio lexemático: "Leyendo todos sus originales, ese impresionante cajón rebosante de poemas, hay un momento en que cansa e irrita la repetición de ciertos temas, y, aún más, de dos o tres docenas de vocablos a los que cargaba de significaciones a veces excluyentes"[63].

No obstante, hay muchos versos de gran calidad en la obra de Debravo, una obra que conecta y vende, haciendo de Debravo uno de los poetas más conocidos por los costarricenses. Si tuviéramos que decantarnos por algún poemario en que el acierto poético fuera elevado lo haríamos sin duda por Vórtices y por Nosotros los Hombres, significativos ambos además de las dos etapas del poeta. En el primero encontramos la frescura de un lenguaje infantil que muchas veces nos sorprende[64] con comparaciones que por la adecuación a su referente cotidiano y sencillo se cargan de fuerza poética, ("porque amarse es una cosa simple/ como beberse un refresco de limón/ en tarde calurosa"; "de su alma caen gotas de angustia/como pesadas gotas de mercurio"; "Cuando me siento solo/ beso la tierra/ Su olorcillo penetrante se me hunde en el alma/ y me es bueno como un pedazo de pan"). En el segundo, pese a seguir contando en numerosas ocasiones con ese tipo de comparaciones, uno de los ejes retóricos de Debravo,

[62] Idem. pág. 442

[63] En el prólogo a Antología ....., pág. 38

[64] Esa sorpresa se produce sobre todo si confrontamos estas comparaciones con los artificios modernistas o ciertas imágenes surrealistas

("había un olor/ como de estrellas blancas/ cortadas con la mano"; "Tus mejilllas se han vuelto suaves como pañales/ la voz se te ha llenado de ternuras y almohadas,"), se produce una mayor madurez y complicación en los elementos metafóricos, como en estos cuatro versos en que se personifica -otro recurso habitual del poeta- tanto sus huesos como la muerte, y en los que se emplea también un juego de palabras (nótese también el adverbio): "Tengo los huesos rudamente tristes./ Ellos presienten que la muerte mía/ será una muerte pobre, sin camisa/ muerte de hambre o de cántara vacía"; o estos versos en que las imágenes gozan de una plasticidad muy elevada: "Y cuando salgas a buscar mañanas/ encontrarás mis ojos en la arena/ y cuando hagas en casa la limpieza/ oirás mi voz crujiendo en las persianas" .

Conclusiones

Retomando en este apartado, a modo de resumen las diversas conclusiones que han ido apareciendo a lo largo del estudio del poeta costarricense, hemos que señalar los siguientes puntos:

-la poesía religiosa de Jorge Debravo constituye un aspecto importante dentro del global de su poesía sin ser el capital de ella, que podríamos cifrar en la temática social y en el problema personal formado por el eje amor-muerte. Dentro de esos universos temáticos que rigen su cosmovisión encontramos lo religioso tanto como raíz o como referente.

-la poesía religiosa del poeta costarricense es una poesía que presenta cuatro aspectos diferenciados (que muchas veces se amalgaman), y una común falta de desarrollo, proveniente de una fe/creencia no desarrollada, recibida como sustrato en la infancia. Estos cuatro aspectos son el intimista (que le emparenta con Vallejo); el religioso-social (que le emparenta con los poetas de la Teología de la Liberación); el franciscano (que le emparenta con Peñalosa y G. Mistral) y el erótico-sexual que le emparenta con Vallejo y Cardenal). Este último es el que creemos de mayor aportación, por su novedad y su desarrollo, a la poesía religiosa hispanoamericana, y se centra prioritariamente en su Devocionario del amor sexual. Junto a este factor, la constitución de un franciscanismo humanista y ateo, diferente del de Peñalosa y G. Mistral, sería el otro gran aporte

de Debravo a la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

-la poesía religiosa de Debravo sufre una evolución que va desde un intimismo confiado, a una nueva religión concebida como un humanismo que tiene en lo social su aspecto más destacado, pasando por un periodo de duda, negación y ausencia de Dios. El poemario que significativamente marca esta inflexión es Poemas Terrenales. Así pues, podemos establecer dos etapas en la poesía religiosa de Jorge Debravo. En la primera, los poemarios más significativos en cuanto a lo religioso serían Consejos...., y Devocionario..., junto con algunos poemas de Vórtices; en la segunda Nosotros... y Canciones ...., sin olvidarnos de algunos poemas importantes en Los Despiertos.

-Por fin, en cuanto a lo formal, su poesía se caracteriza por el ayuntamiento de moldes clásicos y populares, junto con elementos postvanguardistas heredados del exteriorismo y la poesía coloquial o conversacional, en los que destaca la utilización de un léxico sencillo, y la constitución de numerosas imágenes nacidas de metáforas de referente sencillo y de elementos de referencia cotidianos, nacidos de los ojos abiertos de un niño adulto que descubre la realidad.

-En definitiva, Jorge Debravo es una voz que aglutina aspectos y rasgos formales de muchos otros poetas, pero que logra alzarse con una personalidad propia y potente, genuinamente suya.

III.4 NICANOR PARRA Y SUS DOS VERTIENTES RELIGIOSAS

Dentro de este capítulo en que tratamos de la conformación del intimismo poético-religioso en los múltiples caminos que siguen los diversos poetas hispanoamericanos, toca hablar ahora del poeta chileno Nicanor Parra, una de las voces más originales de la actual lírica hispanoamericana, recientemente premiado con el premio de poesía Juan Rulfo (1994)[1], abundantemente estudiado por la crítica[2], y que ya ha sido, en repetidas ocasiones, candidato al premio Nobel de literatura[3].

De la poesía de Parra nos interesa aquella específicamente religiosa en su larga producción poética. En concreto, dos poemarios en que lo religioso es su fundamento, y que constituyen un eje importante de su poesía religiosa, Sermones y prédicas del Cristo de Elqui[4], y Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui[5], junto con la especificación de aquellos otros

[1] por "incorporar al acervo tradicional de nuestra poesía una rica raigambre popular, caracterizada por su espíritu libertino, su sabio humor y dinámica atracción para las nuevas generaciones"

[2] Muestra de ello es el libro de Marlene Gottlieb, Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo (antología de artículos críticos), Linden Lane Press, Princeton, 1993. La antología, amén de los estudios, noticias, retratos, entrevistas y apéndices con textos de N.P. recoge un apartado de bibliografía que recoge tanto la biografías como los libros y artículos más importantes sobre el poeta chileno. Señalamos aquí también la general ubicación por parte de la crítica de Parra en la Generación de 1938. (Cfr. Sáiz de Medrano, Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo), op. cit. Cap. I, pág. 33)

[3] Como señala Efraín Smulewicz, autor de una biografía de Nicanor Parra, en las palabras prólogo de Obra gruesa, Ed.Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983. En la pág. 7 se nos da una pequeña muestra de los críticos más importantes que han estudiado al poeta chileno.Parra ha poetizado este hecho en "lo que yo necesito urgentemente" (*Chistes Parra desorientar a la policía*)

[4] Ed. Ganymedes, Valparaíso, 1977 (es la edición que manejaremos. Ese mismo año apareció, en noviembre, la primera edición de 500 ej. numerados, publicados por la Universidad de Chile, Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. La edición de Galería Época de ese año tiene una diagramación de su hija, la artista residente en N.York, Catalina Parra).

[5] Ed. Ganymedes, Valparaíso, 1979

poemas religiosos que recorren su producción y que nos muestran el otro eje, el de una poesía del conflicto, la rebeldía, la blasfemia y la crítica, y de formas poéticas novedosas en el tratamiento de lo poético-religioso.

Es por ello que con el estudio de la poesía religiosa de Nicanor Parra completamos un acercamiento al tratamiento poético-religioso distinto a los poetas tratados en las otras dos vías de la presente investigación. Se trataba de ir al aspecto esencial de la poesía religiosa de autores en los que la manifestación poético-religiosa fuera importante aunque no medular, ya que su poesía no pivotaba exclusivamente sobre lo religioso. Tienen no obstante mucho que decir y aportar. De ahí también que nuestro proceder no fuera tan exhaustivo, como el dedicado a otros poetas, ni que siguiéramos el esquema habitual en su estudio, hecho más patente en este caso, en el que comenzaremos por los dos poemarios religiosos del escritor chileno, saltándonos el orden secuencial de las obras poéticas.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui y Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui. La vertiente prosística, confesional-ortodoxa y religiosa de la poesía religiosa parriana

Con este enunciado hemos querido expresar las tres claves de estos dos poemarios, que marcan una vertiente distinta o diferencial en la poesía religiosa -y no sólo religiosa- de Nicanor Parra, como bien ha visto Teodosio Fernández, "la poesía que Parra dio a conocer con posterioridad nada tiene que ver con los artefactos. Los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y los *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* son relatos y reflexiones de sencillez franciscana, puestos en boca de un santón o vagabundo que cuenta sus experiencias y sus opiniones sobre los temas más dispares, convertido en testigo marginal de toda una época. Desprovistos de la agresividad características de los libros anteriores, constituyen una experiencia nueva, la más prosaica tal vez"[6]. Así pues, estos dos poemarios, que más bien es uno y su prolongación, suponen la vertiente prosística, confesional-ortodoxa y religiosa de la poesía religiosa parriana, y que a continuación iremos analizando.

Quién es el Cristo de Elqui? Responder a esa pregunta comenzará a mostrarnos la

[6] Op. cit. Cap. I, La poesía hispanoamericana en el x. XX pág. 109.

complejidad parriana. Domingo Zárate Vega, llamado el Cristo de Elqui, es un personaje que existió hacia la década del 30, y que era un profeta-taumaturgo-charlatán-impostor, que hacía del Evangelio la razón de su vagabundeo y pensamiento, predicando por los pueblos del sur o del norte de Chile, y que incluso editaba sus obras en colecciones populares. A este personaje, como nos señala Jaime Quezada[7], Nicanor Parra agrega su propia y personal liturgia, sus oficios y lavados de manos, y es que la voz del poeta chileno se imposta en las preguntas y respuestas, acciones y profecías del personaje que es el Cristo de Elqui, en un juego de máscaras habitual del antipoeta[8].

Este enmascaramiento tiene una doble razón de ser. En primer lugar es una táctica del antipoeta que "es con frecuencia un ventrílocuo que da voz a personajes variados, y son éstos los que dialogan, o narran sus experiencias, o exponen sus pensamientos, en contacto directo con el lector"[9]. Sólo que en este caso la máscara que utiliza Parra no oculta un pesimismo uniforme, como otras máscaras utilizadas de hombres mediocres (profesores, obreros, mendigos), y que abundan en otros poemarios. Aquí, los dos poemarios transpiran una figura de alto grado moral, que si es marginal es por propia decisión, como el mismo Cristo.

Por otra parte, la máscara tiene una motivación histórico-política, como nos señala Selena Millares, "precisamente para ejercer su crítica demoledora en momentos en que el discurso directo es altamente peligroso, a causa de las trágicas circunstancias en que el golpe militar de 1973 sumerge a la sociedad chilena, las máscaras del antipoeta asumen la personalidad de Domingo Zárate -el Cristo de Elqui-, personaje real que Parra conoció en los años 30, "un cura francotirador de una iglesia inexistente, pero que al mismo tiempo es Cristo y no es oficial",

[7] En Literatura Chilena: apuntes de un tiempo 1970-95, en imprenta. El autor me dejó consultar los originales de su apartado "Nicanor Parra: vox populi vox dei"

[8] En este sentido se puede considerar como un discurso carnavalesco, como hace N. Ivette Malverde: "Los *Sermones* de N.P. pueden ser leídos como discurso carnavalesco y paródico cuya ley estructural es la del doble, tanto por la ambigüedad del lenguaje carnavalesco como por el dialoguismo polifónico de la intertextualidad paródica" (en "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y predicas del Cristo de Elqui*, recogido en la antología crítica, ya citada de M. Gottlieb, pág. 201)

[9] Teodosio Fernández, op. cit. pág. 111

protagonista de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, poemarios en los que Parra asume un discurso oblicuo y practica la seducción lingüística: 'Hay que sonreír a la dictadura: los propios milicos se ríen, y con la sonrisa se les descoloca, ya que no se les puede volar del mapa'"[10].

Así pues, el Cristo de Elqui es Parra y Domingo Zárate a la vez[11], un personaje casi edipiano, acomunista, penitente a su manera, chileno y popular, respetuoso con los códigos de la época, pero crítico a la vez, que lanza sus profecías, desafíos y anatemas, a modo de Cristo. Y pese a que hay una superposición con la figura del mismo -tanto por cierto comportamiento, como por palabras, o semejanzas con su figura-, también hay un constante intento de separación con la figura de Cristo, por parte de la voz poética del Cristo de Elqui, quien dedica numerosos poemas a desmentir que él sea, o se haya equiparado alguna vez con Cristo. Y esto nos muestra también el tono dialogal que preside los poemarios, y que forma parte del coloquialismo parriano, una de las constantes de su producción poética.

Pero prosigamos con orden, y demos a conocer al Cristo de Elqui, tal y como aparece en el primer poemario.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui

El poemario está formado por 27 poemas, y presenta una estructura cerrada que responde a un hilo argumental que quiere darnos a conocer -voluntad de Nicanor Parra- la figura y pensamiento del personaje protagonista. Esta estructura tiene tres partes diferenciadas: presentación (hasta el poema IX), desarrollo y prédicas (poemas X-XVI), y conclusión (poema XXVII).

La primera parte se abre con una especie de introducción, en letra cursiva, formada por un

[10] En Historia de la literatura hispanoamericana, op.cit. cap. I

[11] "no hay duda de que al mismo tiempo se advierte que Parra no es un mero transcriptor, sino que deja oír también su propia voz por persona interpuesta" (Luis Sáinz de Medrano, op. cit. pág. 544)

poema diálogo, en que un presentador anónimo de radio presenta al Cristo de Elqui, como si fuera Cristo, con lenguaje altisonante y con cierta sorna ("-Y AHORA CON USTEDES/ Nuestro Señor Jesucristo en persona/ que después de 1977 años de religioso silencio/ ha accedido gentilmente/ a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa/para hacer las delicias de grandes y chicos/ con sus ocurrencias sabias y oportunas/ N.S.J. no necesita presentación/ es conocido en el mundo entero/ baste recordar su gloriosa muerte en la cruz/ seguida de una resurrección no menos/ espectacular:/ un aplauso para N.S.J"), a lo que él responde con la primera diferenciación ("-Gracias por los aplausos/ a pesar de que no son para mí/ soy ignorante pero no cretino"), la primera ironía ("hay algunos señores locutores/ que se suelen pasar de la raya/ por arrancar un aplauso barato/ pero yo los perdono/ por tratarse de bromas inocentes/"), el primer moralismo ("aunque no debería ser así/ la seriedad es superior a la chunga/ sobre todo tratándose del evangelio"), la primera seriedad religiosa ("que se rían de mí perfectamente/ ésta no sería la primera vez/ pero no de N.S.J.") y algo que es muy importante, la invitación a que el público se forme su opinión ("el respetable público dirá").

Es muy significativa esta introducción pues no sólo nos enmarca sino que nos da, desde un principio, casi todos los rasgos importantes de la figura del Cristo de Elqui, el tono de su predicación, y el contexto dialógico que tendrá todo el poemario, en esta parte concebido como una encuesta radiofónica. De hecho, en la página siguiente aparece una foto de Domingo Zárate, con un auricular telefónico en la mano derecha[12]. Termina esta parte introductoria, en la que el Cristo de Elqui se nos presenta, nos muestra alguna anécdota, y nos da algunos consejos, con el poema IX, en donde vuelve a reafirmar "que soy un hombre totalmente normal" y hace una reflexión sobre el lenguaje (muy significativa pues habla sobre todo Parra), con una muy sutil ironía "y perdonen si me he expresado en lengua vulgar/ es que esa es la lengua de la gente".

[12] Sigue pues Parra, con la inclusión de imágenes, esta vez fotografías, después de los *Artefactos*. . Este hecho ha sido analizado por Malverde, "El recurso a la fotografía introduce junto al sistema lingüístico otro sistema semiótico, el fotográfico, convirtiendo al libro de poemas en libro con imágenes. La fotografía adquiere valor similar al de una cita, su función es complementar el discurso, procedimiento que también constituye una interrupción de la "linealidad del libro de palabras", que introduce en él "una perspectiva curva que será la traducción pictórica y geométrica del espacio de tres dimensiones" (op. cit. pág. 208. Malverde comenta la imagen en las págs. 209-210)

Antes de comenzar la segunda parte, nos aparece una portada de uno de los libros de Domingo Zárate, lo que vuelve a marcar una diferencia, también en el marco contextual de esta parte[13]. Ahora el Cristo de Elqui despliega sus sermones y prédicas, hasta el poema XXVII, dirigiéndose en presente continuo a un público lector, al que de nuevo interpela, en una especial "captatio benevolentiae", pidiendo que le lean, "Distinguidos lectores: en estos momentos/ os estoy escribiendo en una enorme máquina de escribir/ desde el escritorio de una casa particular/ eso sí que ya no vestido de Cristo/ sino que de ciudadano vulgar y corriente/ y les pido con gran humildad/ léanme con un poquito de cariño/ yo soy un hombre sediento de amor/ y muchas gracias por la atención dispensada". Es curioso constatar que entre el poema XVIII y XVIII aparece también una dedicatoria facsímil de Domingo Zárate, "dedico de todo corazón esta humilde obra al Sr. Guillermo Molina".

Por fin, el poemario se cierra, estructuralmente hablando, con el poema XXVII, un poema conclusión, que encaja tanto con la parte radiofónica como con la escrita[14], y que expresa el deseo de que después de la presentación de su persona no se le confunda más "ahora que puse las cosas en su lugar/ explicando con todo lujo de detalles/ el por qué el cuándo y el cómo/ de mi presentación personal/ a lo largo de estos 22 años interminables/ confío de todo corazón/ que no se seguirá tomando el rábano por las hojas". Todo el poemario pues, un ejercicio de autoafirmación.

* * *

Hasta ahora hemos hablado de la estructura. A continuación nos detendremos en analizar la personalidad del Cristo de Elqui, los contenidos de su predicación y su forma de hacerlo.

[13] También analizada, junto con la dedicatoria, por Malverde, "ratifica al predicador como autor de libros, i constituye, al igual que la fotografía inicial, una nueva interrupción de la línea escritural, la diferencia radica en que estas dos nuevas interrupciones no remiten a la escena espectacular sino a otros libros, a otras líneas de palabras" (op. cit. pág. 215). Ver además nota a pié de página n 21.

[14] Todo el juego ambiguo entre oralidad/escritura ha sido objeto de análisis por parte de Malverde, a la que remitimos. Ver especialmente págs. 210-212 del estudio citado.

La figura del Cristo de Elqui, nace con la muerte de su madre ("el 15 de febrero de 1927"II), lo que le afectó terriblemente ("imposible Dios mío- no puede ser/ en mi desesperación hice añicos el telegrama/ y cuando recuperé la razón/ me senté en una piedra a llorar como un niño/ olvidando que ya era un hombre hecho y derecho" II), suponiendo una conversión ("cuando mi madrecita dejó de existir/ hice la firme resolución/ de no dejarme vencer por la ira/ y pagar insolencia con bondad/ ironía con dulzura cristiana/ arrogancia con humildad de cordero/ por ignominiosa que fuera la provocación/ aunque confieso que más de una vez estuve a punto/ de rebelarme contra el Creador/ por permitir tamañas tropelías") a una vida de eremita predicador que le lleva a adoptar una vestimenta con profundas significaciones ("renunciar a la vestimenta común/ y reemplazarla por un humilde sayal" I; "decidí vestirme totalmente de negro/ tanto por fuera como por dentro" VI), debido a una autopenitencia impuesta ("sólo cumplía la sagrada promesa/ que quince cuando ella murió/ no cortarme la barba ni las uñas/ por un lapso de veinte años/ en homenaje a su sagrada memoria" I), que excedió los 20 años, y que ya cumplió, con lo que anuncia que vuelve a su vida normal ("la penitencia ya se cumplió/ pronto me podrán ver/ nuevamente vestido de civil" I), lo que hace, como vimos, en el poema XI.

El hecho de ser la muerte de la madre lo que desencadena la actitud radical del Cristo de Elqui, hace que su figura se humanice aún más, se haga asequible y entendible por todos. Esta importancia dada a la madre, es la que le llevará, en Nuevos sermones... (LXII) a una prédica religiosa, de gran calado, consecuencia lógica de su pensamiento, y que es nada menos que la sustitución de madre por padre en el padrenuestro. Una proposición y práctica que aparentemente raya lo no ortodoxo (Dios es padre y madre a la vez)[15], de ahí que se califique, amén de la expresión, como 'pobre diablo', "es por esto que yo no digo nunca/ padre nuestro que estás en el cielo:/con el perdón del respetable público/ me parece más atinado decir/ madre nuestra que estás

[15] La discusión padre/madre en la doctrina católica se supera por elevación, como se constata en el punto 2779 del Catecismo de la Iglesia Católica, "Antes de hacer nuestra esta primera exclamación de la Oración del Señor, conviene purificar humildemente nuestro corazón de ciertas imágenes falsas de 'este mundo'. La humildad nos hace reconocer que "nadie conoce al padre, sino el Hijo y aquel a quien el Hijo se lo quiera revelar", es decir "a los pequeños" (Mt 11,25-27). La *purificación* del corazón concierne a imágenes paternales o maternales, correspondientes a nuestra historia personal y cultural, y que impregnan nuestra relación con Dios. Dios nuestro Padre transciende las categorías del mundo creado. Transferir a él, o contra él, nuestras ideas en este campo sería fabricar ídolos para adorar o demoler. Orar al Padre es entrar en su misterio, tal como El es, y tal como el Hijo nos lo ha revelado" (op. cit. Cap.I)

en el cielo/ santificado sea tu nombre.../ desde el punto de vista masculino/ sé que estoy diciendo una barbaridad/ al reemplazar el padre por la madre/ en la oración más solemne de todas/ sin embargo las cosas son así/ piensen imparcialmente/ como si no existiera la biblia/ porque la biblia suele confundirnos/ y se verá que tengo razón/ a pesar de que soy un poble diablo".

Estos versos, los únicos en que el Cristo de Elqui es heterodoxo y se considera tal, incluso desprestigiando a la Biblia, suponen una aportación formal y temática nueva en la poesía religiosa hispanoamericana, de gran audacia, y de gran significación teológica.

No obstante, hay que señalar que en Sermones..., hay un poema, el XIII, que anticipa esta problemática de la confusión a la hora de dirigirse en la oración, y que termina con un verso, que se puede aplicar al propio Cristo de Elqui, "la actualidad no tiene remedio/ cuántos son los que invocan a la Virgen María/ con palabras destinadas al Padre:/ Padre nuestro que estás en el cielo.../ ignorancia o descuido digo yo/ o se dirigen erróneamente al Hijo/ como si se tratara de la Madre:/ Dios te salve María -llena eres de gracia/ despropósito grande ciertamente/ por no decir otra cosa peor:/ la Torre de Babel queda pálida/ cómo se reirá el Espíritu Santo!".

Volviendo a lo anecdótico de la figura del Cristo de Elqui, hay que señalar como constante su empeño en dejar claro que él no es Cristo, debido a la confusión entre la gente ("tomando en cuenta que fui hijo único/ hombre y no dios como creen algunos" III). Para ello dice también cómo se gana la vida, pese al rechazo de la sociedad, "yo ganaba bastante dinero/ con la venta de mis modestos libritos/ (hasta la fecha llevo publicados 18)/ más que suficiente para pagar un hotel/ y sin embargo se me rechazaba/ so pretexto de esto o de lo otro/ aunque pagara el doble o el triple de la tarifa" IV). No obstante, la equiparación es legítima, por su apariencia externa, por su predicación errante, por su actividad, en la que utiliza frases semejantes a las de Jesús, y por la persecución y burlas que pasó "Yo no nací para glorificarme a mí mismo/ nací para ayudar a mis semejantes/ en especial a las almas en pena/ sin distinción de clases sociales/ ya se trate de enfermos desahuciados/ o de personas de escasos recursos/ sin aceptar jamás una limosna/ ha sido un cuento de nunca acabar/ humillaciones burlas risotadas".

Al respecto de las burlas y escarnios, la equiparación es patente en el poema III, en que,

como le pasó a Cristo en la cruz, los sacerdotes se burlaron de él (cfr. Lc 23,35) ("al verme vestido con este humilde sayal/ hasta los sacerdotes se mofaron de mí/ ellos que debieran dar el ejemplo/ por algo son los representantes de Dios en la tierra/ estoy absolutamente seguro/ que El no se hubiera burlado") o en el poema V, en que le mesa la barba un beodo y el se comporta como Cristo cuando los escarnios o la bofetada del centurión (cfr. Mt. 26,67-68; Jn. 18, 22) ("una vez un beodo/ tuvo la osadía de llegar a tocarme la barba/ pero triunfó la fuerza de voluntad/ puesto que yo me mantuve impertérrito/ no se movió ni un músculo de mi rostro/ y el agresor tuvo que retirarse/ sin saborear el fruto de su ofensa"). Como se ve, estas equiparaciones las hacemos nosotros, gracias a la superposición del bagaje cultural cristiano que tenemos. El Cristo de Elqui nunca se comparará explícitamente, antes al contrario, siempre dejará en claro que él no es Cristo. Maestría del saber hacer poético de Parra en esta ambivalencia.

En cuanto a los contenidos de la predicación, podemos distinguir varios ejes: el moral -de comportamiento-, el religioso, el político y el crítico. Comenzaremos por el espíritu crítico, ya que gracias a la libertad moral que le gana su conducta, ésta le permite criticar, especialmente la hipocresía o la falsedad, sea tanto religiosa como social. En cuanto a ambas, especialmente la primera, es muy significativo el poema XXIII, toda una proclama contra la hipocresía de los que dicen y no hacen (no contra los dogmas o prácticas religiosas en sí, aunque suponga una cierta desacralización), "Y estos son los desafíos del Cristo de Elqui:/ que levanten la mano los valientes:/ a que nadie se atreve/ a tomarse una copa de agua bendita/ a que nadie es capaz/ de comulgar sin previa confesión/ a que nadie se atreve/ a fumarse un cigarrillo de rodillas/ gallinas cluecas-gallinas cluecas!/ a que nadie es capaz/ de arrancarle una hoja a la biblia/ ya que el papel higiénico se acabó/ a ver a ver a que nadie se atreve/ a escupir la bandera chilena/ primero tendría que escupir mi cadáver/ apuesto mi cabeza/ a que nadie se ríe como yo/ cuando los filisteos lo torturan".

Esta crítica en lo religioso-hipócrita abarca desde los fieles ('"recen por mi'- dicen algunos católicos/'yo no tengo tiempo para rezar/ tengo que ir a un baile de máscaras/ a la vuelta les doy una propina'/A esos hay que pararlos en seco:/lo mejor es denunciarlos al cura párroco/ para que él los ponga en su lugar" XV) a los curas (los que cantan por complacencia -XXII-; o los que se pintan para decir misa -"Su Santidad debiera tomar nota", XVII-), pasando por la explicación del

"cielo zoomórfico", "donde pululan ángeles y querubines/ como si fueran aves de corral" (XIV).

Los contenidos religiosos de la predicación del Cristo de Elqui, siempre son ortodoxos, e incluso muy profundos. Citemos dos poemas, el XXV y el XXVI. En el primero habla sobre la función sacerdotal que posee todo trabajo, sin distinción, pensamiento en el que subyace una profunda teología (cfr. *Catecismo*, puntos 378, 533, 427), "todas las profesiones se reducen a una/ hay quienes dicen somos profesores/ somos embajadores somos sastres/ y la verdad es que son sacerdotes/ sacerdotes vestidos o desnudos/ sacerdotes enfermos o sanos/ sacerdotes en acto de servicio/ Hasta el que limpia las alcantarillas/ es indudablemente sacerdote/ ese es más sacerdote que nadie". El segundo, si cabe más profundo aún -él mismo lo califica como la "quinta-esencia" de "mi" doctrina-, basándose en la función sacerdotal que todo creyente posee (cfr. *Catecismo* puntos 871, 897, 941), nos recuerda que todo lo creado es sagrado, no es lo que parece, ya que en toda la creación está Dios -idea madre franciscana- y nosotros, sacerdotes que debemos decir misa, es decir, ofrecer al Padre a Jesús, a través de la naturaleza creada, con los clásicos fines que ésta tiene (eucarístico, propiciatorio, impetratorio y latréutico). Ahí es nada en este magistral poema, en que el tono prosaico se eleva, gracias a una estructuración muy conseguida, en la que lo formal (el encabalgamiento en cascada y las admiraciones) se une con lo conceptual en una descarga poética de muchos quilates, gracias al vaciamiento primero, y al llenado después de unas cuantas palabras. Uno de los mejores poemas religiosos de Nicanor Parra, que merece ser transcrito:

Resumiendo la cosa
al tomar una hoja por una hoja
al tomar una rama por una rama
al confundir un bosque con un bosque
nos estamos comportando frívolamente
esta es la quinta-esencia de mi doctrina
felizmente ya comienzan a vislumbrarse
los contornos exactos de las cosas
y las nubes se ve que no son nubes
y los ríos se ve que no son ríos
y las rocas se ve que no son rocas

son altares

son cúpulas!

son columnas!

y nosotros debemos decir misa.

En cuanto a lo moral, los contenidos del comportamiento son de diversa índole: unos son médico-ascéticos ("unos poquitos consejos de carácter práctico:/ levantarse temprano/ desayuno de más liviano posible/basta con una taza de agua caliente/ que el zapato no sea muy estrecho/ nada de calcetines ni sombrero/ carne dos o tres veces por semana/ vegetariano soy pero no tanto/ no cometan el error de comer marisco/ todo lo proveniente del mar es veneno/ no matar un pájaro sino en caso de extrema necesidad/ evitemos las bebidas espirituosas/ una copa al almuerzo suficiente/ siesta de 15 minutos máximo/ basta con la pérdida de la conciencia/(...)abstinencia sexual en Semana Santa/ zahumerio cada 15 días", VI); otros de carácter sexual ("los maridos debieran seguir un curso por correspondencia/ si no se atreven a hacerlo personalmente/ sobre los órganos genitales de la mujer/ hay una gran ignorancia al respecto/ (...)resultado: problemas conyugales/ adulterio calumnias separación/ y cómo quedan esos pobres hijos?", VII) en los que condena la masturbación ("soy un convencido 100%/que el acto sexual enfría el espíritu/ razón por la cual me mantengo soltero/ en esto sí que soy intransigente/ sacerdote que rompe el voto de castidad/ es un candidato seguro al infierno/ por la misma razón/ es que condeno con todas mis fuerzas/ la teoría y la práctica de la masturbación", XXI); y finalmente, otros de carácter práctico, como la recomendación de viajar por Chile, que redunda en un beneficio moral ("hay algo más interesante en el mundo?/(...)vayan a una oficina salitrera/(...)a diluiros en la inmensidad del desierto/ a gozar de sus atardeceres maravillosos/(...) o visiten la región de los lagos/(...)no me explico por qué viaja tan poco la gente/ debe ser por razones personales/ o por motivos de fuerza mayor/ y en ese caso prefiero quedarme callado", XII). Todos estos poemas tienen como rasgo común el rebajar sus exigencias con una ironía muy fina, que critica a la vez que revela un exquisito sentido del humor.

Por fin, en cuanto a los contenidos políticos, en este poemario sólo no encontramos con un poema, el XXIV, en que se despacha a gusto con la situación política chilena, a raíz del hecho de que el pueblo pasa hambre. Versos en los que se autonombra con el calificativo de

'incorruptible'. Como casi siempre, rebaja el tono con una ironía final, "el pueblo chileno tiene hambre/ sé que por pronunciar esta frase/ puedo ir a parar a Pisagua/ pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener/ otra razón de ser que la verdad/ el general Ibáñez me perdone/ en Chile no se respetan los derechos humanos/ aquí no existe libertad de prensa/ aquí mandan los multimillonarios/ el gallinero está a cargo del zorro/ claro que yo no les voy a pedir que me digan/ en qué país se respetan los derechos humanos".

* * *

Y una vez conocidos los contenidos de los sermones y prédicas, nos detendremos un instante en analizar la forma poemática, de la que hemos ido dejando pareceres a la hora de comentar algún poema. Los mejores y más depurados de los rasgos estilísticos, desplegados por Nicanor Parra en su producción anterior -y que constituyen lo que él calificó como antipoesía[16]-, se dan en este poemario (ironía, humorismo, coloquialismos, uso del léxico común, chilenismos, apelación al lector, dialogismo, uso de las interrogaciones retóricas, etc.) polarizados por un prosaísmo altamente estético, el mejor de toda la producción poética del escritor chileno.

Podemos recordar aquí las palabras de Ibáñez Langlois sobre el prosaísmo de los antipoemas, palabras escritas antes de este poemario en el que el prosaísmo de Nicanor Parra guarda unas proporciones exactas, canónicas, para producirnos unas descargas poéticas muy elevadas, "el prosaísmo a ultranza, cuando resulta como poesía -he ahí la gran dificultad-, es justamente una prueba del valor poético de una experiencia. Significa que ésta, para encerrar un destello de poesía, no necesita atraparlo en la astucia de una combinación verbal, en los adornos de la imagen o de la música. La poesía ya no residirá en lo 'poético', en lo 'literario', en el ornamento del decir culto, sino en una virtud más interior -también verbal, sin duda- que resiste a

[16] Sobre la palabra en sí, "según cuenta Parra en una entrevista con Lerzundi, recogida en la presente antología, para el término 'antipoesía' se inspiró en un libro de Henri Pichet llamado Apoemes que encontró por casualidad un día en una librería. No sabemos si su comentario es verídico o si forma parte de la habitual ironía y su resistencia a reconocer ninguna deuda con Huidobro" (M. Gottlieb, op. cit. pág. 3). Sobre los orígenes de la antipoesía parriana y sus pistas -*Altazor* de Huidobro especialmente e incluso Darío- ha indagado también Hugo Montes, págs. 21-23 de la introducción, op. cit.

los despojos y austeridades de la prosa desnuda. A esta modalidad casi narrativa podemos asociar los nombres de T.S. Elliot, Ezra Pound, Gottfried Benn, Jacquer Prévert, Henri Michaeux, si bien es justo subrayar que pocos se han aventurado tan lejos como Parra en el prosaísmo"[17].

Los mecanismos prosísticos que hacen que estos poemas breves sean como latigazos poéticos, cuyo restallido final suele situarse precisamente en los últimos versos, se pueden analizar en cualquier poema que se escoja del poemario. Pero nosotros lo vamos a hacer un breve poema, el XX, en el que el propio Parra trata sobre la escritura, lo que ya constituye una declaración de principios. Además, en este poema se practica lo que se propugna, que es, además, síntesis de la concepción estética del prosaísmo. "En la realidad no hay adjetivos/ ni conjunciones ni preposiciones/ quién ha visto jamás una Y/ fuera de la Gramática de Bello?/ en la realidad hay sólo acciones y cosas/ un hombre bailando con una mujer/ una mujer amamantando a su nene/ un funeral -un árbol- una vaca/ la interjección la pone el sujeto/ el adverbio lo pone el profesor/ y el verbo ser es una alucinación del filósofo".

En estos once versos sin encabalgamientos abruptos, de oraciones que equivalen a pensamientos, el contenido y la forma se aúnan ejemplificando dos frases clave, "en la realidad no hay adjetivos ni conjunciones ni preposiciones", "en la realidad hay sólo acciones y cosas". Esto es, la realidad es como es, y como tal debe ser presentada por el poeta, acciones y cosas, nombrar la realidad. El lenguaje no existe fuera de la realidad que nombra. Para expresarlo se sirve de la típica pregunta retórica sacada del concretizar algo conocido -en este caso la gramática de Bello- y del sentido común, " quién ha visto jamás una Y/ fuera de la Gramática de Bello?". Preguntas retóricas que buscan el dialogizar, el interpelar al lector, implicándole.

Y el poeta ejemplifica su doctrina para que quede bien claro, pero cómo?. Se produce una selección del mundo, que no está hecha al azar, y que supone una gradación, en la que se va de lo más importante a lo más trivial. Todo cabe, es cierto, pero lo importante es lo importante, "un hombre bailando con una mujer, una mujer amamantando a su nene, un funeral -un árbol- una vaca". El amor, la vida en la figura de lo esencial, la madre que amamanta, la muerte, los seres, y dentro de los seres, lo vegetal y lo animal (vaca que también da vida?).En definitiva los

[17] En el estudio preliminar a Antipoemas, ed. Seix Barral, Barcelona 1972, págs.27-28

grandes y eternos temas. Y aunque la aparición de los sustantivos árbol y vaca parece indicarnos una gradación hacia lo intrascendente, la selección de los 'ingredientes' no parece arbitraria. Fijémonos en que el poeta cumple lo dicho, no hay adjetivos, ni conjunciones ni preposiciones: el lenguaje en su función original, la palabra desnuda.

El poema termina volviendo a decir que el resto sobra, y aquí empieza la típica "desacralización" del lenguaje, la condena de lo retórico, lo artificial polémico, del yo romántico y subjetivo[18] (el adverbio lo pone el profesor, la interjección la pone el sujeto[19]) y la aparición de la ironía parriana en tres versos que culminan con la sentencia final, a modo de carpetazo irónico, en la que el verbo ser no es más que "una alucinación del filósofo".

Poema pues, aparentemente sencillo, pero en el que todo está perfectamente ensamblado, desde la estructura hasta la forma, enormemente depurada, en una intencionalidad formalizadora que quiere ejemplificar una forma determinada de hacer poesía con palabras y frases llanas, pero que persigue un nombrar la realidad tal cual es, como harán otras estéticas (la poesía pura), llegando a lo mismo desde el polo contrario, el del prosaísmo.

Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui

Constituyen los 35 poemas de este libro la continuación natural del anterior poemario[20].

---

[18] Es significativo señalar al respecto, que -aunque la crítica vaya encaminada a lo más estridente del yo romántico, la interjección- el personaje poemático elquino es un yo plenamente romántico. Típico también de las contradicciones parrianas.

[19] También se valdrá de esto para una desacralización divina, en un poema futuro "declaración de principios" (*Chistes para...*): "la palabra de Dios es una interjección/ da lo mismo que exista o que no exista"

[20] "Su unidad se sostiene tanto por el hecho meramente formal de que Parra continúa con la numeración romana consecutiva en el segundo tomo, como fundamentalmente por la

De hecho, la numeración continúa desde el XXVIII hasta el LXIII. Además, el libro comienza y termina sin más, sin guardar la cuidada estructuración del anterior. También, hay algunos poemas que parecen indicar que fueron escritos anteriormente, como el XXI, pero que no fueron recogidos en el anterior poemario. Llama la atención este poema porque es la primera vez que el Cristo de Elqui menciona que es un desdichado, a causa del recuerdo de la muerte de su madre, "creo no equivocarme/ cuando digo que soy un desdichado/ un peso muerto para la sociedad/ una especie de Caja de Pandora/ nada me satisface plenamente/ el sagrado recuerdo de mi madre/ no me deja pensar en otra cosa/(...) si embargo yo tengo que esperar/ puesto que todavía no se cumple la penitencia".

A este respecto, en el poema XVLIII vuelve a la carga, con todo el arsenal de su ironía, para manifestar su propia tragedia, "yo soy el hombre más feliz del mundo/ mentiría si digo que miento/ cuando declaro ser/ el desgraciado más feliz del mundo/ (...)lo repito para que no quede sombra de duda:/ yo soy el hombre más feliz del mundo/ me dan ganas de dar un aullido/ y saltar desde un séptimo piso/ claro: me sentiría más feliz/ si no fuera tan extraordinariamente feliz/ si no fuera tan insolentemente feliz/ si no fuera tan escandalosamente feliz". El poema termina, como suele, con dos versos magistrales, totalmente desacralizadores y antipoéticos, en que nos da la verdadera muestra de su estado, grito para todos y para él mismo, "hay que tener estómago de avestruz/ para tragarse tanta porquería". Diríamos que estos versos son paradigmáticos de la figura del "héroe" antipoeta, de la máscara parriana, de él mismo.

No obstante, esta continuación natural del anterior poemario, hemos querido separar su estudio para resaltar que en éste es más importante el contenido de los sermones y prédicas que el de la propia figura del Cristo de Elqui, ya conocida. De todas formas daremos cuenta de las menciones a su figura.

En primer lugar nos llama la atención lo apenas expuesto: la descarnada exposición de su infelicidad. Este hecho es un contrapunto al anterior poemario, a la vez que sirve al lector tanto como una advertencia para que no se deje deslumbrar por su figura, como un acicate para valorar

---

continuidad estructural de los poemarios", Malverde, op. cit. pág. 201.

más las prédicas, actitudes y sermones de una figura que sufre como el que más, al que no le es ajeno el dolor y que tiene una exacta conciencia de la realidad humana. Se engrandece moralmente su figura cuanto más se abaja. Notable paradoja.

El otro aspecto recurrente es el dejar claro que él no es Cristo ("Domingo Zárate Vega/ para servir a todos los radioescuchas/ sin diferencia de clases sociales/ sepan que estoy perfectamente bien/ no moriré en la cruz/ estoy casi seguro/ que moriré de muerte natural", L) lo que junto con la vuelta a defender su derecho a ganarse la vida con la venta de sus libros ("reconozco que vendo mis folletos/ exactamente: vendo los folletos/ es decir no los puedo regalar/ aunque me duela mucho el corazón/ imposible- no puedo regalarlos/ que me trague la tierra señor juez/ apenas alcanzo para sobrevivir:/ un poquito de sentido común!", LXIII), parece ir destinado a confluir con el aspecto señalado de equiparación con el resto de sus semejantes ("sin embargo me canso como cualquiera/ me da hambre y como cualquiera/ necesito limpiarme como cualquiera/ nada hay en mí que no haya en los demás/ soy un mortal vulgar y corriente/ dónde está lo sagrado de mi ser!", XXIX).

No obstante, como siempre, se nos da el contrapunto de semejanza con la figura de Cristo, en el juego parriano de la ambivalencia, tanto en el poema XXXII ("quiénes son mis amigos/ los enfermos/ los débiles/ los pobres de espíritu"/(...) los soñadores -los idealistas/ que entregaron su vida como El/ en holocausto por un mundo mejor"); el XXX ("el verdadero Cristo es lo que es/ en cambio yo qué soy: lo que no soy"); el citado XXIX (que comienza "Soy un hombre sagrado tal vez/ algo hay en mí que no hay en los demás/ El ha querido ser benevolente conmigo/ porque comprendo lo que es una madre"); o el XLV ("A medida que vayan cayendo las hojas del calendario/ muchos cristos aparecerán en escena/(...)todos aficionados como yo/ pero ninguno Cristo de verdad/(...) que no soy otra cosa que uno más/ un taumaturgo de menor cuantía/ un charlatán como dicen algunos/ un impostor que le tiene terror al trabajo/ Si supieran el daño moral que me hacen/ es para no creer nunca más en el prójimo/ a veces me pregunto/ para qué crestas me pariría mi madre/ qué ganó con parir un desdichado!").

Pero más que su figura, como señalábamos, lo que nos interesa es resaltar los contenidos y la forma de sus nuevas prédicas, sobre todo en el terreno religioso, ya que en los demás

aspectos de contenido (críticas -XLV, LII-, moralidades -XXXIII, XLVI-, consejos -XXVIII, XXIX-, prédicas -XL, LV-, elogios y críticas políticas -XXXVI, LI, LVI, LVIII, LIX,LXI-) lo que se produce es un mayor muestrario -sobre todo en el componente político- y un mayor afilamiento en su ironía y sentido del humor.

Así pues, en el terreno religioso, constatamos dos hechos: su ortodoxia manifiesta a las creencias cristianas, al dogma cristiano, y su crítica mordaz a los críticos escépticos y ateos, convirtiéndose así en un singular paladín de lo cristiano. Son dos poemas, el XXXVIII y el XLI. En el primero utiliza un sentido común de sabiduría popular, bajo la que se esconde el argumento tomista de la causalidad, para poner en solfa a los escépticos críticos, "en su locura llegan a decir/ que no fue Dios quien nos creó a nosotros/ sino nosotros quienes lo creamos a Él/ estupidez que no merece réplica/ como si lo imperfecto/ pudiera dar origen a lo perfecto/ como si lo infinito/ dar origen pudiera a lo infinito/ como si lo mortal/ origen dar pudiera a lo inmortal/ cuánto más razonable/ cuánto más natural y consecuente/ es la palabra de Nuestro Señor!/ A quién creer amigos escépticos?/ A Mahoma?/ a San Juan?/ a Perico de los Palotes?/ la pregunta carece de sentido/ entre varios payasos y un profeta/ creo que no hay por dónde equivocarse". Obsérvese los juegos verbales, la ironía, y la ambivalencia de los últimos versos, que le dan un tono muy peculiar al poema.

En el segundo, es más palpable esta críticica anticrítica a los escépticos, del defensor ortodoxo al contrario, que parece dar razón al oponente mientras le socava el terreno sobre el que se asienta, dando lugar al hundimiento final del enemigo. Se destruyen los argumentos con sus mismos argumentos y luego se desprestigia hasta las personas, con un último verso, tan coloquial y prosaico que supone toda la altura estética del poema. "Todo puede probarse con la biblia/ por ejemplo que Dios no existe/ por ejemplo que el Diablo manda más/ por ejemplo que Dios/ es masculino y femenino a la vez[21]/ o que la Virgen era liviana de cascos/ basta con conocer un

[21] Es curioso observar relacionado con este verso, el mencionado poema LXII, en que cambia la frase de padre nuestro, y en el que se sostiene que Dios es madre. También, en el mismo poema se nos dice que la biblia (con minúsculas) suele confundirnos, mientras que en el LXIII nos dice que la Biblia (con mayúsculas. Nótese la sutileza de Parra) es el único libro verdadero "La Santa Biblia/ sí/ la Santa Biblia/ que es el único libro verdadero/ los demás son hermosos pero falsos". Contradicciones parrianas que muestran que él mismo es juez, víctima y verdugo a la vez de su propio sistema.

poco el hebreo/ para poder leerla en el original/ e interpretarla como debe ser/ es cuestión de análisis lógico/ Tienen razón los amigos escépticos/ todo puede probarse con la biblia/ es cuestión de saberla barajar/ es cuestión de saberla adulterar/ es cuestión de saberla descuartizar/ como quien descuartiza una gallina:/ pongan otra docena de cervezas!".

Esta defensa de la ortodoxia será fe en los poemas XLII y XLIII. En el primero, la firme creencia en el Espíritu Santo, que habita en toda la creación ("la presencia del Espíritu Santo/ se percibe con toda nitidez/ en la mirada de un niño inocente/ en un capullo que está por abrir/ en un pájaro que se balancea sobre una rama") y en todas las acciones. Un Espíritu Santo que penetra todo, "pues lo permea todo como el sodio". Lo que hay que hacer es ser capaz de detectarlo, sobre todo en las cosas aparentemente negativas "lo difícil es saber detectarlo/ donde parecería que no está/ en los lugares menos prestigiosos/ en las actividades inferiores/ en los momentos más desesperados/ ahí falla el común de los mortales/ quién podría decir que lo percibe/ en los achaques de la ancianidad/ en los afeites de las prostitutas/ en las pupilas de los muribundos?". Como se ve, una fe muy profunda y una religiosidad muy fina es capaz de descubrir la presencia del Espíritu Santo en la muerte y el dolor, y de terminar el poema con estos versos, "Arrodillémonos una vez más/ en homenaje al Espíritu Santo/ sin cuyo visto bueno nada nace ni crece/ como tampoco muere en este mundo".

El segundo muestra la creencia en la invulnerabilidad del sacerdote en el momento de la transubstanciación, gracias a la presencia de Cristo en el pan (fe que se da por descontada en el poema). El Cristo de Elqui lo afirma con una anécdota; no recurre a argumentos teológicos sino vitales, "Invulnerable es el sacerdote/ en el instante en que levanta la hostia/ Alguien sacó una vez un revólver/ y disparó a boca de jarro contra el sacerdote/ en el instante en que éste levantaba la hostia/ con tan poco éxito/ que el proyectil en vez de incrustarse/ en la nuca del cura párroco/ rebotó como pelota de tenis/ y regresó a su punto de partida/ pulverizada la mano del malhechor". Este poema es significativo por lo que supone de importancia dada al sacerdote, figura que es criticada cuando no se comporta respecto a su dignidad, como pasa con el tema del sexo en el poema LX (ya vimos en el anterior poemario las críticas a la masturbación 'sacerdotal'). Esta pieza es una delicia por el saber sugerir de Parra, la ironía que desprende, el humor y el desarrollo argumental que cuenta pero no cuenta. "Creo no renegar de mis principios/ si relato sin malas

intenciones/ los pormenores de una aventura romántica/ que me fue confiada por un sacerdote/ prácticamente desde el lecho de muerte/ en un rapto de suprema armonía:/ años atrás en un pueblo del sur/ una vez una rubia despampanante/ -virgen naturalmente-/ se desmayó por el exceso de incienso/ mientras el sacerdote decía su misa/ con la mayor inocencia del mundo/ sin sospechar el triunfo del demonio/ pero mejor será que me quede callado/ qué gano yo con poner en tela de juicio/ la conducta de los seres humanos/ y de un sacerdote en particular/ símbolo de virtud y pureza/ preferible pensar en otra cosa/ máxime si se tiene en consideración/ que la muchacha no se dio cuenta de nada/ por hallarse en estado cataléptico".

La figura del sacerdote pecador aparece ante nuestros ojos con una ironía mordaz y tierna a la vez, ya que no se le disculpa su comportamiento en un sacerdocio que debiera ser "símbolo de virtud y pureza", y que tiene un alto significado en la mente del poeta, como ya hemos visto en el poema XLIII.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Sobre su ordodoxia

Todo esto que hemos venido considerando sobre los mencionados poemas religiosos de Nicanor Parra es lo que lleva a decir a Jaime Quezada que "Parra está bien lejos de ser irreverente o iconoclasta o desacralizador. El respeto por el rito y el dogma está a salvo. La Santísima Trinidad irradia toda su verdadera luz (...) y todavía más: una atmósfera a salmo eclesiástico, a letanía gregoriana, a caótico mensaje de un Tao Tsé puede advertirse y sentirse en la realidad o irrealidad del poema"[22]. Supone esto una vertiente muy llamativa en la poesía religiosa de N. Parra hasta el momento de escribir estos poemarios e incluso cuando vuelva a tocar el tema con posterioridad, ya que esa otra poesía religiosa está escrita desde la rebeldía, duda e incluso blasfemia. Una blasfemia -aunque no sea tal para Ibáñez Langlois por los mismos motivos que nosotros sosteníamos para cierta poesía religiosa de César Vallejo y de Gabriela Mistral-, junto a novedosas formas en lo religioso, que veremos a continuación en la otra vertiente de la poesía religiosa de Nicanor Parra.

[22] Op. cit. No indicamos página porque el original consultado estaba a falta de la numeración definitiva.

La otra vertiente en la poesía religiosa de Nicanor Parra: la blasfemia y la novedad formal

Es José Miguel Ibáñez Langlois el que en su faceta de crítico más atención prestó al fenómeno religioso de la antipoesía de Nicanor Parra en su producción poética hasta la aparición de su estudio, es decir, hasta la publicación de Obra gruesa (1969)[23].

Señalamos este aspecto porque compartimos sus opiniones sobre "la experiencia existencial de los antipoemas", "el sentido religioso de los antipoemas"[24] y "cristianismo y antipoema". Es más, diríamos que sus palabras se pueden extrapolar a toda esa otra vertiente de la poesía religiosa parriana que incluye el resto de sus poemarios, hasta la actualidad.

Habla Ibáñez Langlois de la experiencia de la culpa, "de partida el hombre aparece culpable. De existir, de todo. Es culpable aunque no tenga la culpa. De hecho no la tiene, dicen estos poemas. El 'Yo pecador' de Parra termina así: "Pido perdón a diestra y siniestra/ Pero no me declaro culpable". Y un artefacto: "Nosotros no somos responsables de nada"[25]; del mundo exterior del poeta en Antipoemas y Artefactos, ambientado en ciudades atropófagas de barrios y cementerios, de los quioscos y flores artificiales, de los sótanos y los hospitales, un mundo habitado por mendigos, boxeadores y ratones, en los que las salidas redentoras están cortadas, pese a buscar "la salvación por el sexo, como posible curación de la angustia, que confiere un papel tan continuo y esencial a la búsqueda erótica en estos poemas"[26].

---

[23] De hecho, su antología abarca el periodo poético 1944-1969. No obstante, en su estudio preliminar Ibáñez Langlois hace referencia al conocimiento de Artefactos, incluyendo incluso alguno de ellos. Como sabemos, el libro como tal se publicaría en 1972. Por lo tanto se puede decir que la mirada del crítico chileno sobre su poesía religiosa abarcó hasta la aparición de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, en el 77, excluyendo el mismo, algunos artefactos, Emergency poems (72) y Los profesores (71)

[24] Recoge bajo ese epígrafe del estudio el artículo publicado en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de agosto de 1967

[25] Op. cit. pág. 31

[26] Op. cit. pág. 33

Para el crítico chileno el sentido de la culpa moral, la persistente voz de su conciencia moral, las llagas disimuladas de "ateo timorato", y su angustiosa recurrencia al tema de la muerte rozan continuamente la esfera de lo religioso, "la imagen de un dios se alza junto a las tablas de la ley que asedian la conciencia del poeta durante un sueño cargado de secretas obsesiones. y la experiencia típicamente religiosa de un mundo que se siente vacío y absurdo en la hipótesis de que un Dios no existiera se presenta con dolorosa intensidad en esta poesía, por cierto que bajo la forma de una pregunta formulada desde la duda: 'Señoras y señores:/ Yo voy a hacer una sola pregunta:/ Somos hijos del sol o de la tierra?/ Porque si somos tierra solamente/ No veo para qué/ continuamos filmando la película:/ Pido que se levante la sesión'. No se trata, en modo alguno, de la conducta que llamamos fe. Pero entre las muchas maneras de no creer, hay algunas que merecen llamarse "religiosas" porque plantean el dilema de una forma tan abrupta, tan descalificadora de los sucedáneos de la fe o de las consolaciones agnósticas, que no permiten hacerse ninguna ilusión sobre posibles sentidos arreligiosos de la vida"[27].

Hasta aquí Ibáñez Langlois en su interpretación de una parte de la poesía religiosa de Nicanor Parra que podemos llamar existencial, del sentido de la muerte o de la culpa, y que ciertamente recorre su antipoesía, como han visto los críticos, "la presencia reconocida de Kafka, Quevedo y Valle-Inclán se deja ver en el absurdo, lo satírico y lo esperpéntico, y de idéntica raigambre es la omnipresencia de la muerte como tema central de la obra de Parra, con infinidad de variantes que se extienden del humor negro al absurdo fantástico de los difuntos que nos increpan desde su tumba; "Lo que el difunto dijo de sí mismo", "El anti-Lázaro", "Memorias de un ataúd" o "Descansa en paz" son algunas de las composiciones que integran ese ámbito. La risa macabra es apenas un intento vano de conjurar esa presencia obsesiva, condicionante de un sentimiento trágico -de estirpe quevedesca- que difícilmente puede quedar velado"[28]; "Cuando en 1969 Nicanor Parra reunió en *Obra grues*a su poesía (con excepción del *Cancionero sin nombre*) incluyó también secciones nuevas, tituladas "La camisa de fuerza (1962-682), "Otros poemas (1950-68)" y "Tres poemas". Aunque muestran cierta variedad, puede deducirse de ellas que la desesperación de Parra alcanza una dimensión cósmica, y de forma explícita compromete a la

[27] Op. cit. pág. 36

[28] Selena Millares, en Historia de la literatura hispanoamericana, op. cit. pág. 242

divinidad"[29].

Pero lo más interesante de Ibáñez Langlois es cuando justifica como religiosa la postura del antipoeta en versos como los siguientes: "Padre nuestro que estás donde estás/ Rodeado de ángeles desleales/ Sinceramente:/ no sufras más por nosotros/ Tienes que darte cuenta/ De que los dioses no son infalibles/ Y que nosotros perdonamos todo" (de "Padre Nuestro" en La camisa de fuerza). "Cabría, aquí sí, hacer una referencia al sentido del humor. Pero más allá de cuestiones formales, yo diría que en expresiones como éstas -así en tantos susurros o gritos desgarradores de Unamuno o de Nietzsche- puede haber más sentido de Dios, más experiencia o búsqueda religiosa que en volúmenes enteros de literatura devota"[30].

Así pues, ante los poemas blasfemos que recorren la obra de Parra[31], Ibáñez Langlois lleva el problema hasta un terreno existencial, convirtiéndolos en una manifestación esencial de la religiosidad del poeta chileno, "digo sólo que el modo de existir y de dudar el poeta -también el modo de parodiar la liturgia, de escupir al cielo, de protestar ante las potencias divinas- es un modo específico de la experiencia religiosa. Como lo son las blasfemias, las peticiones sarcásticas al Cordero de Dios, las visiones de la Cruz a lo Kazantzakis, y otras parodias de menor cuantía, que si no revela precisamente fe, tampoco la excluyen: simplemente evidencian un significativo punto sensible en la experiencia o en el ingenio del poeta. También en el recuerdo intacto de una adolescencia creyente hasta el fanatismo. El amor oculto y el sarcasmo pueden andar muy juntos; la invectiva religiosa puede ser una forma de conciencia a lo divino"[32].

Y afirma que desde esa poesía resulta siempre posible el salto hacia la fe. Y para ello cita

---

[29] Teodosio Fernández, en La poesía hispanoamericana en el S.XX, op. cit. pág. 107

[30] Op. cit. pág. 40

[31] De los que podemos citar "cordero pascual" (Canciones Rusas) -quizá más desacralizador que blasfemo-, "agnus dei" (Camisa de fuerza), "Juegos infantiles" (Otros poemas) a los que habría que añadir algunos artefactos, chistes y "coplas de navidad (antivillancico)". Una proporcion notable dentro del corpus poético-religioso antipoético. La cifra se incrementaría con algunos versos blasfemos, en diversos poemas, aunque más bien responden a su juego desacralizador.

[32] Op. cit. pág. 42

el poema "La cruz", que cierra La camisa de fuerza, y que considera como un puente hacia la misma, y que nosotros, desde la perspectiva que nos da el haber analizado los poemarios de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui y Nuevos sermones....., podemos decir que lo fue, pese al enmascaramiento parriano en Domingo Zárate Vega: "Tarde o temprano llegaré sollozando/ A los brazos abiertos de la cruz./ Más temprano que tarde caeré/ De rodillas a los pies de la cruz./ Tengo que resistirme/ para no desposarme con la cruz:/ Ven como ella me tiende los brazos?/ No será hoy/ mañana/ ni pasado/ mañana/ pero será lo que tiene que ser./ Pero ahora la cruz es un avión/ Una mujer con las piernas abiertas".

Los dos últimos versos nos muestran también una de las claves de las blasfemias y del tipo de poesía religiosa "anti-religiosa" parraniana: el sexo. La otra sería la angustia existencial. El primero le equipara con una experiencia similar a la de Vallejo, en tanto que la moral católica al respecto, incomoda la conciencia, "un alma que ha estado embotellada durante años/ en una especie de abismo sexual e intelectual"[33]. Diferirá por supuesto el modo de expresión. Parra no puede evitar la desacralización blasfema, "Cordero de Dios que lavas los pecados del mundo/ Déjanos fornicar tranquilamente:/ No te inmiscuyas en ese momento sagrado". En cuanto a la angustia existencial, ante el hecho de la muerte y la pregunta del más allá, son muchos los poemas parrianos en que se une este hecho con la experiencia religiosa. En algunos, como ya vimos, reconoce su deseo de creer, aunque disimuladamente ("Disimulo mis llagas a granel/ Yo me río de todas mis astucias/Porque soy un ateo timorato/ Yo me paso de listo por el cielo/ Sólo quiero gozar un viernes santo/ Para viajar en nube por el aire/ en dirección del santo sepulcro/Sólo para mayores de cien años/ Pero yo no me doy por aludido/ Porque tarde o temprano/ Tiene que aparecer/ Un sacerdote que lo explique todo"[34]), en la mayoría muestra su decantamiento por el escepticismo ante el más allá ("Entre ustedes y yo:/ El espíritu muere con la muerte"[35]), lo que traerá como consecuencia inevitable, junto con la inversión de papeles[36], la

[33] "Peregrino" (Poemas y antipoemas)

[34] "Sólo para mayores de 100 años" (Versos de Salón) El últimos verso puede perder su componente irónico si se considera que ese sacerdote es Cristo, en su segunda venida a la tierra.

[35] VIII "telegramas" de Otros poemas. También estos poemas de Versos de salón, "El arte me degenera/ La ciencia me degenera/ El sexo de me degenera/ Convénzase de que no hay dios" (Composiciones II)

[36] Estilo Huidobro, "Yo también soy un dios a mi manera:/ Un creador que no produce

desacralización ("Al propio Dios hay que cambiarle de nombre/ Que cada cual leo llame como quiera:/ Ese es un problema personal"[37]) y el más allá de la misma, la blasfemia ("Entretanto el niño/ Dios o como quiera llamársele/ Destino o simplemente Cronos se aburre como una ostra/ y emprende el vuelo en dirección al cementerio general/(...)Muerto de risa el niño vuelve a la ciudad/ hace parir monstruos/ provoca temblores de tierra/ desnudas corren mujeres con pelo/ ancianos que parecen fetos ríen y fuman/Estalla una tempestad eléctrica/ que culmina con la aparición de una mujer crucificada"[38]).

Lo cierto es que, posteriormente a los Sermones... los contenidos blasfemos, no desaparecerán en la obra poética de Parra, dando lugar a algunas composiciones irónicas, de juego o de crítica, en que lo fomal será más importante que lo conceptual (basado casi siempre en un escepticismo cierto). Y con ello nos adentramos en el aspecto formal de esta vertiente poética, que es quizá lo que más nos interese, ya que marca una manera distinta de hacer poesía religiosa, tanto antes de los Sermones... como después.

Nos referimos especialmente a ciertos artefactos y a otros poemas posteriores en que lo visual juega un elemento muy importante, y que muestran cómo lo religioso también tiene cabida en la evolución formal en el camino estético de Nicanor Parra.

Dejando aparte pues el contenido antipoético religioso de los versos críticos y "blasfemos" de Nicanor Parra, por considerar suficientes las palabras de Ibáñez Langlois y los comentarios hechos, nos referiremos brevemente a su forma, para pasar después a esos otros poemas más visuales, que se dan a partir de Artefactos (72).

Lo formal en los antipoemas religiosos de Nicanor Parra

---

nada:/ Yo me dedico a bostezar a full/ Y la fucsia parece bailarina" ("Versos sueltos" en Versos de Salón)

[37]"Cambios de nombre", en Versos de Salón

[38]"Juegos infantiles" en Otros poemas

Aunque sabemos que no se puede separar el contenido de la forma poética, intentaremos deslindar el método antipoético empleado en los poemas religiosos. Normalmente éste se ciñe a lo que Carlos Bousoño cataloga como ruptura del sistema esperado, un recurso de deconstrucción/construcción, empleado como ya sabemos por César Vallejo, y del que han dado muestra cabal la mayoría de los críticos de la obra parriana, como Hugo Montes Brunet, ("transgresión de los textos aceptados universalmente. El procedimiento en su esquema elemental es simple. Consiste en presentar un texto positivo, quizá hermoso, sagrado o consagrado, y prolongarlo en tal forma que resulta contradicho o alterado real o aparentemente su sentido"[39], quién lo ejemplifica en dos de los poemas religiosos blasfemos/críticos, como "Agnus Dei"[40], "Discurso del buen ladrón"[41]), Iván Carrasco[42] o el mismo Ibáñez Langlois[43].

Claro está que este recurso opera desde el peculiar sistema parriano -que lo diferencia de César Vallejo por ejemplo-, ya que la deconstrucción/construcción se hace a través de otros cuatro recursos que se entremezclan y se nutren mutuamente: la ironía, el absurdo, el juego y el

---

[39] En la introducción a Poesía y antipoesía, ed. de Hugo Montes Brunet, Castalia, Madrid, 1994, pág. 17.

[40] "El antipoema conserva el esquema y el orden de la oración.(...)El cambio está sólo, y nada menos!, en la tercera parte. La petición es insólita, irreverente, con un claro alcance de humor , y ocurre en un plano puramente material e inmediato; Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal, Hazme el favor de decirme la hora, Dame tu lana para hacerme un sweater. Son peticiones intranscendentes, irrelevantes. La última con el extranjerismo anacrónico "sweater", empalma sin embargo con la lana del cordero" (op. cit. pág. 18)

[41] "versos " que remiten de inmediato al solemne diálogo del Calvario entre Cristo y el malhechor arrepentido (Lc. XXXIII, 42). La alteración de Parra se da, como en el caso anterior, sólo en la petición. En vez de pedir un sitio en el Reino, formula con el mayor desparpajo una serie de peticiones de mera coincidencia terrena: Nómbrame Presidente del Senado, Director del Presupuesto... Director del Zoológico. El conjunto va y viene de lo más patético -corona de espinas- y lo más grandioso -Gloria al Padre/Gloria al Hijo/Gloria al Espíritu Santo- a lo más burdo y trivial. Esta desproporción explica el efecto humorístico de sus versos" (op. cit. pág. 18)

[42] En su estudio Nicanor Parra: la escritura antipoética, Universitaria,Santiago, 1990, dice que la acción antipoetizante tiene tres momentos, uno primero en conjunción aparente con el modelo, al que sigue otro de ambiguación, culminando con un estado final de disyunción que marca con claridad el carácter satírico y la función desmitificadora de la poesía.

[43] Sostiene que el antipoema sólo subsiste en una relación dialéctica con el "otro" poema del que secretamente se nutre, y su mecanismo es doble: la desmitificación por la ironía y el prosaísmo o el acercamiento límite del poema a la prosa que cuestiona el lenguaje de los grandes lirismos. (cfr. op. cit. págs. 15-24)

prosaísmo. Con estos cuatro instrumentos Parra deshace y rehace constantemente el patrimonio de cultura occidental que los lectores comparten -en lo religioso, todo el sistema católico de creencias como sistema referencial-, y sin el cual la antipoesía sería imposible.

Todo esto se puede observar a la hora de analizar los poemas religiosos de Parra (antipoemas religiosos podemos denominarlos ahora), tanto antes de Sermones... como después. Para no extendernos en demasía, y para ir entrando en el apartado siguiente, veremos brevemente este hecho en dos poemas, "Padre Nuestro" (La camisa de fuerza) y "Padre Nuestro" (texto inédito recogido en Nicanor Parra, en serio & en broma[44], dos maneras distintas de desconstruir/construir la oración cristiana, hecho bastante habitual en la poesía religiosa de diversos poetas hispanoamericanos -como hemos ido viendo en la presente investigación-, y que Parra lleva a cabo también en Sermones..., como arriba analizamos.

En el primer poema, el título nos sitúa ya el terrero en el que la excavadora parriana obrará, "padre nuestro", con una intención claramente desacralizadora, ya que la imagen que se nos presenta es la de un Dios dado la vuelta, un dios que es hombre, y al que el hombre ha de consolar e incluso perdonar porque no se da cuenta de quién es verdaderamente (como si fuera un loco o un pobre hombre sin solución). Pero es que esa compasión del hombre hacia un dios minusculizado y engañado sobre su propia identidad no es piadosa o solidaria[45] -como en el poema "Dios" de Vallejo-, sino que persigue el distanciamiento, un dejar en paz al hombre: "no pienses más en nosotros". Pues bien, todo este trastrueque se hace teniendo como referencia el Dios Padre que aparece en la oración del padrenuestro. Simplemente le basta a Parra con cambiar/deconstruir al primera frase de la oración, al comienzo del poema ("Padre nuestro que estás en el cielo/ Lleno de toda clase de problemas/ Con el ceño fruncido/ Como si fueras un

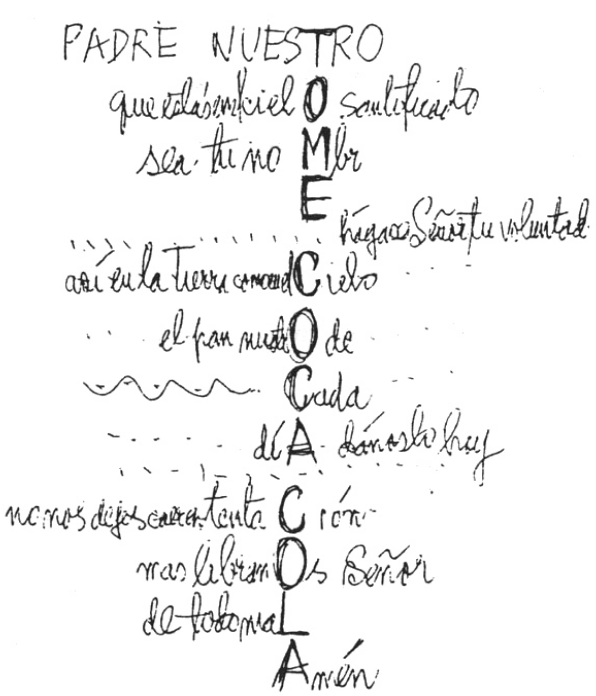
[44] César Cuadra, Ed. del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, Santiago, 1997. Es la publicación de la tesis del autor, quien hace un estudio siguiendo las teoría de Derridá, aplicadas a la obra parriana, y que incluye algunos textos inéditos.

[45] "El se ríe de ti/ Pero nosotros lloramos contigo:/ No te preocupes de sus risas diabólicas". Estos versos, desde el tono global del poema son incluso crueles. Parra, desacraliza de pasada al Diablo, ya que si no cree en Dios como tal, tampoco en el Diablo, quien pasa a ser como una invención o una locura del pobre hombre o loco dios que nos presenta.

hombre vulgar y corriente/ No pienses más en nosotros"), y la penúltima, al final del poema (en que más que la estructura reconocible se alteran los papeles, "Y que nosotros perdonamos todo"), y constuir sus nuevos significados con la ironía y el juego ("Comprendemos que sufres/ porque no puedes arreglar las cosas./ Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo/ desconstuyendo lo que tú construyes/ Padre nuestro que estás donde estás/ rodeado de ángeles desleales") y el prosaísmo "Sinceramente: no sufras más por nosotros/ Tienes que darte cuenta/ De que los dioses no son infalibles/ y que nosotros perdonamos todo".

Teniendo en cuenta el dios que nos presenta y el tono con que nos lo presenta Parra podemos decir que el poema pasa de la desacralización a la blasfemia (tomar el nombre de Dios en vano), caso diferente del poema de Sermones..., en que Dios pasa de Padre a Madre, pero siendo el mismo Dios de la oración cristiana.

En el poema inédito que reproducimos a continuación nos encontramos con un proceso formal de deconstrucción/construcción mucho más visual. Parra manuscribe fragmentos del texto del padrenuestro de tal forma que se pueda leer verticalmente el siguiente mensaje publicitario "Tome Coca Cola", resaltado con mayúsculas en negrita. El mensaje desacralizador de la oración es patente, aunque de tono distinto al anterior. En este caso lo que se desacraliza es la oración en sí misma, y no la figura de Dios. Aquí la oración se yuxtapone, se inserta visualmente en un texto publicitario o viceversa, queriendo decir que ambas cosas son lo mismo: tómese una coca-cola como si rezase un padrenuestro, o, rezar un padrenuestro es como tomar una coca-cola. También, en este texto poemático, el elemento lúdico está muy presente.



Pero antes de pasar a ver este tipo de poemas en que el elemento visual se alía con lo escrito en la obra poético-religiosa del escritor chileno, hemos de dar cuenta de otras antipoesías religiosas posteriores a Sermones..., como "El anti-Lázaro"[46] y "Coplas de Navidad (Antivillancico)"[47].

El primero, vinculado al tema dilecto de los muertos vivientes, vuelve a utilizar lo consabido para conminar a Lázaro para que no resucite ya que la vida, que es una comedia, no le puede ofrecer nada bueno. Parra se sirve de todos los recursos puestos de manifiesto más la utilización de números en vez de palabras, preponderando el tono coloquial -de constante interpelación, también mediante preguntas retóricas- y la ironía, "Muerto no te levantes de la tumba/ qué ganarías con resucitar/...no te conviene viejo no te conviene/... recapacita muerto recapacita/...mala memoria viejo mala memoria!/ ...a qué volver entonces al infierno del Dante/ para que se repita la comedia?/ qué divina comedia ni qué 8/4/... aló-aló me estás escuchando?/... sigue durmiendo hombre sigue durmiendo/ sin los agijonazos de la duda/... no resucites por ningún motivo/ no tienes para qué ponerte nervioso/ como dijo el poeta/ tienes toda la muerte por delante".

Este texto es muy significativo de las creencias religiosas de Parra. El suceso no está

[46] Graficas Marginal, Valparaíso, 1981

[47] Ed. Minga, Santiago, 1983

cogido al azar. Sabemos que la resurrección de Lázaro fue un hecho importante en el transcurso de la historia de Jesucristo. A partir de entonces los fariseos determinaron matarle, incluso al mismo Lázaro (cfr. Jn. 11, 53 y 12,10[48]), ya que la resurrección de los muertos equiparaba a Jesús con Dios, quien sólo es capaz de realizar este hecho. Nicanor Parra, consecuente con su postura religiosa, adopta la actitud de un "fariseo prudente" ante el hecho de la resurrección de Lázaro. Mejor no lo hagas, qué ganas con ello?, tanto porque la otra vida no existe para Parra, como porque resucitar supondría enfrentarse ante la evidencia de que su creencia fuera falsa. Y entonces?.

El segundo poema, "Coplas de Navidad", nos indica desde su subtítulo entre paréntesis la intencionalidad de ser un antivillancico. Y en efecto lo es. Comienza la deconstrucción ya desde los versos introductorios en que se sustituyen los números en letras por números, ("San José mira a la Virgen/ La Virgen a san José/ el niño mira a los 2/ y se sonríen los 3") hecho que se acentuará luego en la sustitución de más y por, + y X, y en el empleo de las comillas. Además en cuanto a lo formal, los versos optasílabos dos veces se encabalgan, y siguen una disposición estructural consonante muy libre. En cuanto a los contenidos también se produce un transtocamiento, ya que los distintos personajes que aparecen (sin signo diacrítico que valga para identificar voces) y que a modo de pastores van a ver al niño Dios, no van a adorar y a llevar regalos precisamente, sino que reivindican aspectos políticos contemporáneos chilenos ("fin al exilio oprobioso/ le pido de corazón/ y fin a la represión), y llevan cualquier cosa y piden a la Virgen (más que al niño) favores a contracambio ("pido que ponga fin/ a este dolor de muela/ a cambio de este favor/ aquí le traigo una flor"; "y yo le traigo un pescao/ si no me abre la puerta/ aquí lo dejo botao") e incluso, termina con una petición y metáfora mariana irreverente, "una pregunta al oído/ si Ud llegara a enviudar/ se casaría conmigo?/ Repito y vuelvo a decir/ cogollo de ola de oso/ un necio no + desprecia/ lo cierto X lo dudoso/ confío que Don José/ no se nos pondrá celoso/Saludos para su esposo".

Lo que se le pide al niño Dios y María son contenidos políticos chilenos ("y al niño Jesús le pido/ que vuelva la democracia/bajo la aristocracia"; "yo le diré la verdad:/ la patria sin

[48] "Los príncipes de los sacerdotes habían resuelto matar a Lázaro, pues por él muchos judíos se iban y creían en Jesús"

libertad/ es una calamidad/ ay cuándo será cuándo"; "ya no se soporta +/ el pueblo pide justicia") y del mundo ("Yo vengo de Punta Arenas/ y al niño Jesús le traigo/ olas del Golfo de penas/ estamos hasta la tuza!/ Y yo que vengo de a pie/ rumbiando de la argentina/ a su ñiñito le traigo/ la Guerra de las Malvinas"), que es lo que parece importar a Parra, sirviéndose del villancico para expresar cuestiones políticas[49], sin importarle en verdad el hecho religioso, del que se burla bastante des"piadadamente", a través de las múltiples voces (máscaras) que se dan cita en el portal la Nochebuena, que él dice significativamente de "Vanidad" al igual que con las dádivas ("Yo me llamo Floridor/ y vengo de Mortandad/ a celebrar con Ud/ la Noche de Vanidad"; "yo que soy lo que soy/ león entre los leones/ como no tengo otra cosa/ le dejo mis pantalones/ quién dijo miedo Señora/ arriba los corazones"), en una representación carnavalesca, chaplinesca que nos recuerda la famosa escena de la película de Buñuel, Viridiana, esta vez aplicada al portal, y en lenguaje poético[50].

* * *

Hemos de señalar aquí, antes de pasar a los poemas religioso-visuales, que no todos los antipoemas religiosos de Parra están hechos con el sistema deconstrucción/construcción (preferido a la hora de desacralizar). Las manifestaciones existenciales, y las críticas religiosas se sirven de sus múltiples recursos, como los juegos verbales y las ironías (como en "pasatiempos",

[49] Como se recalca en la despedida: "Ya no nos tramite +/Señora del alma mía/ y díganos cuando cresta/ sale la Ley de Amnistía/ De mí no se ríe nadie/ cogollo de pan con queso:/ soy tonto pero no leso"

[50] A este respecto, es importante recoger las siguiente palabras de M. Nieves Alonso y Gilberto Triviños en su prólogo a Chistes parra desorientar a la policia poesía, Visor, Madrid, 1989. "Las diversas formas de profanación y degradación de los discursos patrióticos, religiosos ("Padre nuestro", "agnus dei", "el antilázaro"), sexuales, mitológicos, metafísicos, filosóficos y estéticos evidencian, por último, el rasgo tal vez más disociador de la antipoesía: la irreverencia, característica de la visión carnavalesca del mundo, con los dogmas tabúes, valores y jerarquías oficiales"(pág. 13). "La utilización de múltiples máscaras, la ficcionalización de sujetos poéticos que hablan de "boca de ganso" o "a propósito de escopeta" tienen particular importancia en la poesía publicada por Parra después de 1973, pues le permiten traspasar la frontera de lo decible en la sociedad Chilena regida por la censura del pensamiento político, por el interdicto de la disidencia" (pag.14)

con verso-efecto al final[51]), los parlamentos dogmáticos y directos (como en "declaración de principios"), o todo junto (como "en resumen"[52]).

Los poemas religioso visuales parrianos

En la trayectoria de la poesía religiosa (y no religiosa) parriana, y dejando a parte Los Sermones..., que ya señalamos constituían una experiencia diferencial respecto a su anterior producción[53], nos toca ahora centrarnos en los poemas en que lo visual se une a lo escritural[54]. Se produce esto en 1972, con Artefactos, cuando Parra decide probar nuevos " viejos" caminos[55], en los que se dinamite la antipoesía, añadiendo el elemento gráfico de la ilustración al verso,

[51] "Dispararle pelotillas al sacerdote/ durante el desarrollo de la misa solemne/ simular un ataque epiléptico/ mientras alza la hostia consagrada/(...)crucificar Cristo Jesús/(...)agobiar a los Padres de la Iglesia/ con preguntas que no vienen al caso/ (...)aquí no se respeta ni la ley de la selva"(De *Chistes...*)

[52] Poema cuyo título es el primer verso, "en síntesis/ en buen romance:/ el futuro será comunista y cristiano/ o no será/ tiene razón Ernesto Cardenal/ y que viva Shile mier-/mosa patria/ como decíamos anteayer" (de *Chistes...*)

[53] Como nos recuerda Marlene Gottlieb, una de las máximas conocedoras de la obra parriana, "Los *Sermones...* marcan un paso tan importante en la evolución de la poesía de Parra que tenemos que hablar de Parra antes y después de Cristo, como subraya el título de la presente antología crítica. En *Sermones...* Parra mantiene la oralidad del texto y su escenificación en una especie de parlamento dramático; opta por el camino de la supresión casi total del yo biográfico y por la creación de un personaje que en parte es máscara del poeta, en parte resumen de todos los personajes marginados y antipoéticos anteriores. Es decir, en gran parte mantiene las constantes de la antipoesía (oralidad, dramaticidad, ironía) y retoma el hilo del antipoema estilo de Canción para correr el sombrero", pero ahora agrega una variable nueva: se trata de un personaje histórico, reconocido por todos los chilenos y a quien Parra le va a dar voz; le va a dar la palabra. Es además un personaje muy chileno, lo cual permite al poeta incorporar un lenguaje y un contexto marcadamente chileno", en Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo, antología de artículos críticos, Op. cit.

[54] Nosotros intentaremos dar una explicación de estos poemas visuales, pese a otras lecturas de la obra de Parra, como la de César Cuadra, que problematizan tanto la escritura antipoética que más que aportar interpretaciones lo que hacen es cuestionar las mismas, ya que parece ser ésa la clave para empezar a entenderla (ver pág. 108 y sig. "Apertura a la poética compleja")

[55] Ya practicados por Apollinaire y los ismos vanguardistas.

estableciendo así una especie de sistema conversacional entre el texto y la ilustración que lo enmarca.

Como muy bien describe Hugo Montes, "materialmente la obra es una caja de cartón de 14x19 cmts. que tiene dos compartimentos, en cada uno de los cuales hay más de 100 escritos que revisten la forma de una tarjeta postal, en cuyo anverso va el texto, casi siempre ilustrado con fotografías ridículas, dibujos o meros juegos tipográficos. Abundan los manuscritos y no faltan los textos en francés o inglés. El reverso dice "Tarjeta postal/Post Card" y contiene el pequeño rectángulo indicador del sello de correos y cuatro líneas horizontales para que el usuario pueda escribir en orden"[56].

Los textos y las imágenes religiosas de esos artefactos siguen con la línea desacralizadora y desafiante de la mayoría de los antipoemas, basándose también en la deconstrucción de situaciones/textos religiosos reconocibles. Así el siguiente artefacto se basa en la conocida frase que dirigió Jesús a San Pedro cuando huía de Roma. En este caso Nicanor Parra es Pedro, quien haciendo referencia también a la aparición a Moisés de Dios en la zarza ardiendo, invierte la imagen para "retar" a la divinidad para que aparezca. El artefacto es una muestra tanto de la preocupación de Parra por la búsqueda de Dios como de su escepticismo ante su hallazgo.

QUO VADIS NICANOR
A QUEMAR
ZARZA
a ver si se nos
aparece Dios

Otros, como "EL PADRE ETERNO
terminó fugándose con la colegiala"
muestran de nuevo esa desacralización blasfema de Dios, quien ya no sólo huye de su responsabilidad, sino que se comporta como un mortal más, de dudosa reputación. En esta misma

[56] Op. cit. pág. 107

línea el siguiente artefacto, en que la figura de Cristo, ya ni siguiera se equipara a la una persona, sino a la de un animal, un gato. La pregunta indirecta "a ver qué pasa" recuerda, creemos que conscientemente, aquella del evangelio de San Marcos (15, 36), "Corrió uno, empapó una esponja en vinagre, la puso en una caña y se lo dio a beber diciendo: Dejad, veamos si viene Elías a bajarle", en clara alusión a la expectativa de la resurrección de Cristo. Como el vinagre, es ácida esta composición. Además la expresión "a ver que pasa", al no tener acentos, es ambiguamente irónica.

Como vemos, los artefactos, pese al componente lúdico que parecen tener, en cuanto a la inclusión de lo visual, son demoledores desde el punto de vista de la conjunción plástico-textual en el tratamiento de lo religioso, dinamitando toda creencia sobrenatural.

Siguiendo esta línea aparecerán en 1983 los Chistes parra desorientar a la policía poesía, que "revisten materialmente la forma de cajas de dos compartimentos, igual que la de Artefactos. El título ya es equívoco. Las tarjetas, todas en blanco y negro, están ilustradas por pintores chilenos. El sello editorial es de Galería época y apareció en Santiago, el año 1983. Es necesario tener en cuenta el transfondo político de la época para una mejor comprensión de la obra de

Parra"[57]. Son 250 textos ilustrados por una treintena de conocidos pintores chilenos.

Entre los chistes aparece el siguiente texto-profesión de fe, muestra del escepticissmo parriano: "CREO EN UN MÁS ALLÁ/ DONDE SE CUMPLEN TODOS LOS IDEALES/ AMISTAD/ IGUALDAD/ FRATERNIDAD/EXCEPCIÓN HECHA DE LA LIBERTAD/ ESA NO SE CONSIGUE EN NINGUNA PARTE/ SOMO ESCLAVOS POR NATURALEZA".

Otros textos-visuales religiosos de Nicanor Parra son los que aparecen en Dir poesía/mirar poesía[58], libro catálogo que recoge la exhibición que de este tipo de composición artística de Nicanor Parra y el poeta catalán Joan Brossa se hizo en la Universidad de Valencia y el Samart Museum of Art of the University of Chicago. En el libro encontramos dos pequeñas introducciones, una de Sonia Mattalía, y otra de René de Costa, en la que pone de manifesto dos de las características conocidas de esta poesía: la transgresión de un sistema y su deuda con las vanguardias, "tanto en éstos como en los brossianos se juega con una dualidad que compromete a lo literario y a lo plástico. En ellos el lenguaje verbal -desde la frase hecha o el cliché a la grafía- es contrastado con una "imagen" cotidiana transgredida. Por medio de esta nueva manera de poetizar -que hunde sus raíces en las vanguardias históricas (Dadá, los surrealistas, el constructivismo, el expresionismo)- ambos intentan crear una nueva manera de comunicación poética que transciende el limitado espacio del "libro" o de la "página"[59]; "ambos poetas, Parra y Brossa, deben mucho a Dadá y al Surrealismo, y de hecho, se constituyen en la neo-vanguardia de nuestro tiempo. Sus "poemas-objetos" y sus "artefactos" u "obras públicas", recogen -para continuar- las experiencias de Duchamp allí donde él las dejó, transformando los "objets-trouvés" en objetos artísticos a través de un golpe de mano, como de prestidigitador"[60].

Allí aparecen estas dos composiciones religiosas, muestra de la significativa "obsesión" religiosa de escritor chileno, "la última piedra" y "mensaje en una zapatillas".

---

[57] Hugo Montes, op. cit. pág. 113

[58] Universitat de València, Valencia, 1992.

[59] Sonia Mattalia en "Dir poesía/mirar poesía", op.cit.pág. 11

[60] René de Costa, en "Convergencias/divergencias: Brossa/Parra", op. cit. pág. 31

Mensaje en una zapatilla, 1979
Message in a Slipper ("Arise... and walk")
Obra pública
15 × 11 × 34 cm.
Colección del artista

levántate... y anda

XIX

La última piedra, 1981-1988
The Last Stone ("Let's see who dares to throw it first")
Obra pública
13,5 × 36 × 36 cm.
Colección del artista

la última piedra a ver quién se atreve a lanzarla primero

XXVII

La primera composición juega, como siempre, con diversos significados para su interpretación, procedentes de la deconstrucción/construcción de conocidos fragmentos/doctrina religiosa, aderezado con el toque de humor, lo que unido a la composición visual da pie a esas diferentes interpretaciones. En el caso del texto "LA ÚLTIMA PIEDRA/ A ver quién se atreve a lanzarla primero", cambia el texto evangélico "el que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra el primero" (Jn. 8, 7); la primera piedra es la última, situada encima de una Biblia. Con ese simple cambio, y con la situación de la piedra encima de la Biblia podemos interpretar todo desde diferentes perspectivas, bajo el común denominador de la interpelación de "a ver quién se atreve a lanzarla primero":

-Ahí está la piedra que quedó del acontecimiento bíblico narrado en los evangelios. Es la última, ya que nadie se atrevió a tirársela a la meretriz. A ver si te atreves tú con el peso de la tradición y de su enseñanza moral. Transgrédelo todo.

-Ahí está la piedra que quedó del acontecimiento bíblico. Es la última porque todas las demás se

lanzaron. Completa esa transgresión en nuestros días.
Pero es que el asunto se complica si interpretamos la piedra como Cristo, como enseña San Pedro en los hechos de los Apóstoles (9, 11), "Él es la piedra rechazada por vosotros los constructores, que ha venido a ser piedra angular", y si tenemos en cuenta que la Biblia que aparece no funciona ya como una mano abierta que ofrece la piedra, sino como algo que está oprimido por la misma: -Ahí está Cristo, sobre la Biblia. A ver si te atreves a liberarla del mismo Cristo.

Sea cual fuere el significado (en todo caso transgresor, desafiante e intencionado), quede ahí la muestra de la eficacia poética de estas composiciones y la demostración práctica de una forma novedosa -en tanto en cuanto es novedosa por ser una neo-vanguardia- de hacer poesía religiosa.

En la segunda composición, "Mensaje en una zapatilla", vuelve Parra a tratar el tema de los muertos-vivos, en definitiva el tema de la otra vida, la resurrección y el más allá. De nuevo el texto evangélico del espisodio de Lázaro, "levántate... y anda". La desacralización del mismo y de este tema, al insertar el texto en las botellas abiertas que son las dos zapatillas de andar por casa. Unas zapatillas que esperan, con su mensaje en la boca a alguien (de nuevo la interpelación) que cumpla el mensaje. De nuevo el humor y el juego para transmitirnos un contenido claramente escéptico. Deconstrucción de un mensaje que construye otro, es de la espera baldía o el del uso cotidiano sin transcendencia.

Por fin, cabe citar dentro de este apartado "los cuatro sonetos del Apocalipsis" (de *Chistes...*), lo más parecido a los experimentos tipográficos realizados por las vanguardias. Se sustituyó la palabra por cruces, haciendo del poemario un cementerio poético con un claro mensaje escéptico. Nada de resurrecciones, ni de otra vida más allá. Sólo cruces, símbolo por cierto cristiano, de la muerte. De nuevo la ingeniosa mueca pesimista.

LOS CUATRO SONETOS DEL APOCALIPSIS

I

Conclusiones. Antirreligioso o no?

-Existen en la poesía religiosa de Nicanor Parra dos vertientes claramente diferenciadas y ambivalentes: una prosística, confesional-ortodoxa que se encuentra en los Sermones y predicas del Cristo de Elqui, y otra, que denominamos antirreligiosa y que supone tanto una poesía de la problemática existencial y crítica, como una poesía de la blasfemia, muestra del conflicto y la rebeldía religiosa, que recorre el resto de su producción poética.

-Dentro de la primera vertiente, y dentro de la máscara del Cristo de Elqui, nos encontramos al "mejor" Nicanor Parra, ortodoxo y profundo. Actúa entonces el poeta chileno como un profeta: denuncia y critica la hipocresía y el fariseísmo (también dentro de la Iglesia), defiende la doctrina, hace profesión de fe, y enseña, no ya sólo desde el ejemplo del narrador poemático, sino también desde el razonamiento. En este papel escribe tres poemas religiosos de gran calado teológico, precisamente en los que trata, bajo distintos aspectos, de la función sacerdotal (los números LXIII, XXV y XXVI). Poemas que no tienen nada que envidiar a los mejores poemas religiosos católico-ortodoxos de la poesía hispanoamericana contemporánea.

-Desde un punto de vista formal, estos dos poemarios suponen la mayor perfección formal del prosaísmo de Nicanor Parra, y constituyen también una aportación en tal sentido al caudal de

poesía religiosa hispanoamericana.

-En cuanto a la otra vertiente, se nos muestra una poesía problemáticamente existencial que manifiesta un hondo sentido religioso, una crisis ante la muerte y la pregunta sobre el más allá, que la fe no resolvió, dando lugar a un escepticismo patente que, mediante su particular sistema escritural antipoético -basado en la deconstrucción/construcción-, da lugar a una constante desacralización y desmitificación de lo católico sagrado que le sirve como referente, cayendo numerosas y conscientes veces en la blasfemia. Podemos por tanto hablar de antirreligiosidad, tanto por su voluntario ir contra, como por lo que supone de religiosidad escondida.

-En la búsqueda formal para expresar su problematización existencial Nicanor Parra echa mano de lo visual, retomando caminos vanguardistas, y haciendo una poesía religiosa muy singular, que supone una aportación importante a la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea. La antipoesia religiosa visual parriana ha innovado también, instalando lo religioso, como no podía ser de otro modo, en los caminos más contemporáneos de renovación poética. Y hemos señalado que es antirreligiosa porque el conjunto que nos trasmite esta poesía visual es antirreligioso. Una vez abierto este camino en lo formal, otro escritor Chileno, Raúl Zurita también lo transitará, incluso llegando más allá, bien que desde los parámetros de su singularidad escritural.

-Esta doble ambivalencia, tan opuesta y contradictoria, es un reflejo más del discurso del antipoeta, un discurso proclive al contrasentido y al vacío[61] propio de la denuncia, la ironía y el jugar a ser el antídoto, pero que gracias a las caretas autoimpuestas, ha logrado, desde lo

[61] A este respecto cabe destacar la opinión de Rosa Sarabia, quien ha estudiado el final de la madeja del discurso del antipoeta, "construye su antipoesía a partir de un trabajo con una lengua abiertamente coloquial cuya función es desacralizar y subvertir la retórica poética vigente. Esta lengua, al cuestionar los sentidos heredados, aprehende el mundo a través de la construcción irónica del mismo. Esta estrategia produce un discurso inconexo, incongruente y de constante contradicción. Las disparidades y sinsentidos de los antiversos revelan por un lado un mundo enajenado del que sólo quedan despojos y restos, y al cual el antipoeta ve imposible volver a construir. Es la visión discontinua que produce la fragmentación de la imagen del sujeto en el mundo, en su relación con el otro, en una dialéctica sin síntesis. De esta manera, la coloquialidad del discurso antipoético nos acerca por su aparente familiaridad a un nivel que se queda en la de los significantes, ya que al nivel de los significados la ambigüedad y el contrasentido que produce la ironía nos deja perplejos y sin poder asir y relacionar la totalidad de los elementos", en Poetas de la palabra hablada, Ed. Támesis, Londres, 1997, pág. 115

religioso, salvarse y construir con uno de sus personajes, *El Cristo de Elqui* algo que es verdadera poesía religiosa, y que pertenece quizá a las reminiscencias que Langlois calificara de juventud ardientemente católica.

-Hay que mencionar también el parecido con Vallejo y Debravo en el tema del sexo como elemento separador de una moral católica, que en el caso de Parra se reviste de una mordacidad blasfema.

-Por último queremos hacer referencia a dos autores chilenos que también se relacionan con Parra ,y de los cuales nos ocuparemos brevemente a continuación, ya que uno precede a Parra en el elemento de blasfemia y otro le sigue en el aspecto neovanguardista formal, Pablo de Rokha y Raúl Zurita. Aunque ambos se merecerían estudios monográficos, nos contentaremos con una rápida mirada a la peculiaridad de su poesía religiosa.

Coda: la blasfemia de Pablo de Rokha y la experimentación neovanguardista de Raúl Zurita

Carlos Díaz Loyola, verdadero nombre de Pablo de Rokha (1894-68), es un poeta en que lo religioso es un elemento importante, sobre todo como autoafirmación de un credo personal que se descubre, entre otras cosas, en el rechazo al dogma cristiano, y que le lleva, por una parte a la blasfemia –antecediendo a Parra- y por otra a mezclar lo religioso con elementos marxistas. Además, es de los pocos poetas religiosos que habla sobre el Demonio, aunque éste no tenga mucho que ver con la imagen tradicional que de él se tiene (en Satanás).

Según Carlos Díaz Loyola, en su obra (de títulos de referente inequívoco)[62] se pueden

62 En el Diccionario de literatura española e hispanoamericana (op. cit.) aparecen: Los gemidos (1922), Cosmogonía (25), Suramérica (27), Escritura de Raimundo Contreras (29), Jesucristo (33), Moisés (37), Morfología del espanto (42), Carta magna del continente (49), Idioma del mundo (58), Genio del pueblo (60), Estilo de masas (65). Nosotros hemos consultado Mis grandes poemas. Antología, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1969, la Antología poética,

distinguir dos etapas. Una primera de angustia y terror cósmico en la que "a pesar de su declarado rechazo del dogma cristiano, sobreviven de su educación en el Seminario términos cristianos como 'Dios', 'Satanás', 'alma', 'salvación'... y aparecen en los títulos las grandes figuras bíblicas como Jesucristo y Moisés". En la segunda, "paradójicamente, la primera gran obra en la que de Rokha profesa su nueva fe, está destinada a un personaje bíblico, Jesucristo.(...)La misma temática bíblico-legendaria y el mismo tono épico se repiten en el largo poema de 1937 *Moisés*. Aunque de Rokha niegue rotundamente una influencia de W. Blake, los dos textos anteriores recuerdan al libro *The marriage of Heaven and Hell* del poeta inglés "[63].

En Jesucristo, éste es borracho, enamorado, nocheriego y vagabundo, aunque también se destaque en él su aspecto de luchador del pueblo, mesías y anticipador del futuro estado comunista: "y estalla la aura soviética de Jesucristo y sus obreros". Y es que , como dice Arteche en la introducción de la Antologia de poesía religiosa chilena, es un Cristo "primitivo" el que aparece en de Rokha, aunque, como señala también Cánovas, la disgregación de voces exhiba también divinidad. Su estilo lo califica Jaime Giordano –el autor de la entrada de de Rokha en el Diccionario de literatura española e hispanoamericana- de 'vanguardismo duro, ofensivo y grotesto'.

* * *

Raúl Zurita (1951), poeta no menos controvertido que de Rokha, presenta en algunos de sus poemas religiosos elementos neovanguardistas similares a los de Parra, que incluso van más allá cuando escribe el 2 de junio de 1982 en el cielo de New York un poema en una frase de 7 y 9 kilómetros de largo, titulado precisamente como su más reciente poemario, "la vida nueva"[64],

---

de Jorge Román Lagunas, Ed. Nueva Universidad, Santiago de Chile, 1972, y la de Visor, citada en la siguiente nota.

[63]en Pablo de Rokha. Antología 1894-1968, Visor, Madrid, 1992. Ed. de Rita Gnutzmann. Esta edición sigue la selección del propio poeta Antología 1916-53, Ed. Multitud, Santiago de Chile, 1954, págs. 7 y 33-34 respectivamente.

[64] La obra poética de Zurita la forman los poemarios, Purgatorio, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1979, Anteparaíso. Ed. Asociados, Santiago de Chile, 1982, y Vida Nueva,

recogido en fotografías en su segundo libro, Purgatorio, y que dice: "Mi dios es hambre, mi dios es nieve, mi dios es no, mi dios es desengaño, mi dios es carroña, mi dios es paraíso, mi dios es pampa, mi dios es chicano, mi dios es cáncer, mi Dios es dolor, mi Dios es, mi amor de dios" . Nosotros hemos colocado comas, después de cada una de las frases, pero en el papel azul de cielo neoyorquino no había ninguna (al menos eso se aprecia en las fotos). Las últimas palabras de este 'poema' celeste y evanescente, amén de su posible ambigüedad, son una proclama que también manifiestan la importancia del sujeto ante Dios. Dios es el amor de dios que tiene el poeta. Un paso típico del hombre del s. XX ante la Divinidad.

Este paso ya lo había dado Zurita en su primer poemario Purgatorio, dedicado "A Diamela Eltit: la Santísima Trinidad y la pornografía", en el poema composición que a continuación reproducimos, y donde la frase del Génesis, en que Dios revela a Moisés su esencialidad, dándole una respuesta para los hombres: "Ego sum qui sum" es ahora una frase explicativa de la identidad del poeta, que aparece retratado en una foto de carné, acompañado de un texto manuscrito de una prostituta, que se encuentra en la mitad de su vida –referencia petraquista implícita, amén de la edad del propio poeta que se supone tras la voz de la prostituta- y perdida en el camino. De nuevo nos encontramos con un intento de definición del hombre del s. XX, ante la pérdida de identidad, que es también una afirmación categórica (que basa su fuerza en el texto bíblico), de que dicho hombre es lo que es, una prostituta que perdió el camino. El texto bíblico está sujeto aquí a una desacralización evidente, pero con intencionalidades que no juzgamos ni mucho menos blasfemas, sino explicativas.

Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1995, concebida como una tripartición. Además ha publicado Carta a su amor desaparecido (85) y El amor de Chile (87).

Me llamo Raquel
estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Perdí
el camino.-

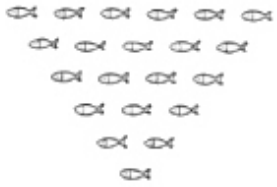
EGO SUM QUI SUM

En ese poemario encontramos otros poemas religiosos, muy significativos del estilo de Zurita, y de su condición de iluminado, con un lenguaje[65] que, a semejanza del mistraliano, quiere ser litúrgico, religioso, y que aspira además a integrar el paisaje chileno es una especie de interpretación panmística del mismo: "Se ha roto una columna: vi a Dios/ aunque no lo creas te digo/ sí hombre ayer domingo/ con los mismos ojos de este vuelo" (C).

Pero a nosotros, lo que nos interesaba resaltar de la obra del poeta chileno es la continuidad con la línea de los Artefactos parrianos, llevando las experimentaciones neovanguardistas a altas cotas en lo religioso, como físicamente ocurrió en el cielo de Nueva York o como ocurre con los dos textos de Purgatorio, que ahora presentamos, y que suponen un reto para el crítico a la hora de su interpretación y análisis, ya que se saltan los moldes convencionales de lo tradicionalmente considerado poesía. Como vemos lo religioso está presente en todas las manifestaciones de lo poético.

---

65 Calificado por Jaime Giorndano como "de experta capacidad evocadora, casi una nueva liturgia oscilante entre el credo y lo profano" (en la voz dedicada a Raúl Zurita en el Diccionario de literatura española e hispanoamericana), o como dice Julio Ortega, "recobra el dramatismo oral del salmo, la retórica de la mística, la ironía del coloquio popular, el empaque de la prédica nacional, para insribir en las hablas su desgarrado grito interior" (en Antología de la poesía hispanoamericana actual, S. XXI, México, 1987, pág. 9.



La primera composición es una magnífica paráfrasis de la frase de Jesús en el Calvario, "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mc, 15, 34), que comienza con dos palabras del arameo original, y que termina con una frase, a pié del último ángulo (que puede dar lugar a diferentes interpretaciones) y fuera del mismo, "y dolor", después del silencio de los dos ángulos vacíos anteriores. El abandono divino hecho imagen y silencio, y su consecuencia, el dolor. Otra parábola del hombre del s. XX, en este caso ya no sólo interrogante, sino quejoso de su abandono, ante la Divinidad. Un hombre representado implícitamente por la figura de Cristo en la cruz. Como vemos, los referentes católicos están ahí. Una renovación total de la poesía religiosa. Cuatro palabras y cinco ángulos.

El segundo, superpone también dos símbolos de la tradición cristiana: el del ojo de Dios, o el símbolo de la Trinidad del triángulo, junto con el símbolo de los peces (el apostolado cristiano y la omnipotencia divina) ambos con tanta raigambre. Pero la originalidad de la composición es la inversión de su figura, toda una declaración de principios que quiere decir que todo está al revés en lo religioso, como pasaba en el poema comentado del EGO SUM QUI SUM.

Como vemos, una poesía religiosa la de Zurita muy propia de un sentimiento existencial dentro de la propia tradición católica heredada –a diferencia de Parra cuyas composiciones y artefactos son más bien blasfemos o desacralizadores-, y que se sirve de lo visual simplemente o de la conjunción de lo visual y lo escrito, o de lo escrito en un soporte visual para renovar las preguntas de siempre. Lo más moderno, junto con lo de Parra, en poesía religiosa hispanoamericana contemporánea y que muestra tanto la actualización del tema religioso como la validez de la experimentación neovanguardista para transmitir con calidad mensajes religiosos, en su caso de corte existencial.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO TERCERO
CONCLUSIONES

Llega la hora de establecer las conclusiones de la presente investigación sobre los tres caminos y las nueve voces de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea. Toca ahora retomar las conclusiones parciales de cada vía y autor para darles un carácter de globalidad y extraer las líneas comunes que entrelazan los distintos aspectos y personas, al igual que ver lo diferenciador, y lo que aporta cada individualidad al conjunto de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

Partiremos de las conclusiones nacidas a raíz de la delimitación de los términos que forman la expresión "poesía religiosa contemporánea", y de la propuesta de clasificación que hemos planteado. Posteriormente veremos las conclusiones que se desprenden después de nuestro caminar por las tres vías, escuchando nueve distintas formas de plasmar lo poético religioso y analizaremos lo extrapolable al conjunto de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

Sobre la definición de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea

-Después de pasar revista en el capítulo I a las diversas concepciones que han dado los antologadores, investigadores e incluso los propios poetas sobre qué sea la poesía religiosa, nosotros establecemos que poesía religiosa es aquella que manifiesta en el poema/conjunto de poemas una relación del sujeto poético con la Divinidad, o lo que es lo mismo, lo religioso en poesía es la manifestación poética en que se establece una relación con Dios, que normalmente refleja la relación del sujeto poético con la Divinidad.

-De ahí que para una correcta clasificación tipológica de la poesía religiosa haya que atender a los tres componentes que forman la relación: el sujeto poético o voz poemática del texto poético, la relación que se establece y el Objeto de la misma. Pero lo realmente definitorio del fenómeno poético-religioso, su esencia, es el tipo de relación que se establece mediante la palabra poética.

-Precisamente el análisis de los tres elementos que forman parte del fenómeno poético religioso es lo que nos ha llevado a la propuesta de clasificación práctica de parte de la poesía religiosa contemporánea hispanoamericana, ejemplificada en los autores y caminos de la presente investigación, como se ve en el capítulo I. Creemos que es una forma válida para la exploración, análisis y catalogación de toda poesía religiosa.

-En la expresión "poesía religiosa hispanoamericana" notamos una relación entre religiosa e hispanoamericana que afecta sustantivamente al Objeto de la definición de poesía religiosa. Nos referimos a que el Objeto de la relación religiosa, que hemos escrito con mayúsculas por tratarse de la Divinidad –aunque sepamos que para muchos poetas no existe ese tratamiento-, y que hemos estudiado en la presente investigación, es el Dios cristiano católico. Por otra parte, hemos de aclarar que el Objeto de la relación de la poesía religiosa hispanoamericana no solo es el Dios cristiano-católico sino cualquier elemento o aspecto del credo de la misma. Es por ello por lo que el conocimiento del sistema de creencias es un elemento ineludible, tanto por parte del emisor como del receptor o crítico, hablando en términos de comunicabilidad poética.

-Este hecho de compartir un mismo sustrato católico-cristiano, o un mismo sistema cultural-religioso de referencias es un hecho de relevancia ya que dará pié al recurso temático-formal más importante para la renovación de los cauces poético religiosos: la ruptura del sistema esperado. No se puede apreciar la parte más importante de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea sin los conocimientos básicos del credo y las costumbres católico-cristianas.

-Quedó excluida pues, de nuestra investigación la poesía religiosa hispanoamericana que tiene como Objeto a la Divinidad y credo de las religiones amerindias o aquellas no cristianas.

-Es también con relación al Objeto de la relación el hecho de incluir, en cuanto a lo temático, el concepto de ortodoxia o no respecto a ese credo, que en este caso, como en el de todas las religiones, no es algo consensuado, sino impuesto. En nuestro caso es la Iglesia Católica quien ejerce esa potestad. Nuestros juicios de ortodoxia o no respecto al credo oficial de la

Iglesia, recogido en su Catecismo Universal, sólo se realizan como parte del análisis literario de lo que mira al contenido poético, nunca como juicios morales, que no son de nuestro ámbito.

-Por lo que respecta al Sujeto de la relación religiosa en cauces poéticos, éste tiene una conexión especial con el término contemporáneo en la expresión "poesía religiosa hispanomericana contemporánea", aunque también su relación con el término hispanoamericana sea importante. El sujeto es la voz poética del poema/poemario que establece la relación con la Divinidad, o que la recibe.

-El sujeto poemático de la relación, que diríamos que casi siempre coincide con el yo del poeta, es el hombre contemporáneo. En cuanto hombre podemos decir que, por lo que se ve reflejado en el tratamiento poético, tanto del propio sujeto como objeto en los poemas, manifiesta una gran variedad: desde la seguridad de la fe, hasta la blasfemia, pasando por la sustitución de la Divinidad, la suplantación de la misma por una fe social, el influjo de las doctrinas marxista, la crisis existencial, el sentimiento de vacío de Dios, etc. En cuanto a sujeto poemático manifiesta los mismos aspectos desde su yo o desde una conciencia social. A este respecto es muy significativo el arco diferencial que recogen nuestras nueve voces

-Por contemporáneo –tanto en su relación con poesía religiosa como con sujeto poemático- entendemos, como quedó explicado en el Cap. I, la combinación de una acepción extensiva –el S.XX- junto a un componente estético-ideológico, en lo que denominamos consideración intensiva, y que tiene su origen o su torcedor en lo que conocemos como la irrupción de las vanguardias, aunque denominamos como contemporáneo a las tres corrientes estéticas que hemos descubierto en este siglo: la heredera del modernismo, la vanguardista y heredera de las mismas, y la clásica (y en las que hemos clasificado a las nueve voces).

-En cuanto al término hispanoamericano, hemos entendido poesía religiosa hispanoamericana también la de un autor que, como Pedro Casaldáliga, aún siendo español de nacimiento, ha desarrollado su poesía en español desde el continente americano, después de una experiencia de lo religioso, como protagonista del devenir y acontecer religioso, muy intensa y eminentemente hispanoamericana.

-Por fin, en cuanto a la consideración de poesía religiosa, hemos incluido en esta investigación, como justificábamos en el Cap. I, fragmentos de prosa poética de Gabriela Mistral y Joaquín Antonio Peñalosa, tan rayanos con la poesía que pueden considerarse como tal.

Sobre las tres vías y las nueve voces

Las siguientes conclusiones se refieren a las tres vías y las nueve voces en que hemos concretado el estudio de la poesía religiosa hispanoamerica contemporánea. Pese a ello, y con la prudencia debida, estas conclusiones se pueden extrapolar al panorama global de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, ya que son el reflejo de una realidad poético-vital del fenómeno, tanto en extensión temporal como en desarrollo temático-formal.

Es decir, abarcan, juntando un criterio temporal y estético, desde principios de siglo (Mistral, Vallejo, Bernárdez) hasta lo más actual (Cardenal, Langlois, Parra, Peñalosa, Casaldáliga); y recorren las tres diferentes estéticas que encontramos a lo largo de esta centuria. De ahí que estas 3 vías y 9 voces sean un acercamiento que intenta ser abarcador, integrador y muestrario del fenómeno de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

A) Sobre las vías o caminos

-La elección de las vías o caminos se ha hecho a posteriori, inductivamente al observar la realidad del fenómeno poético religioso que, ciertamente, refleja la espiritualidad religiosa hispanoamericana contemporánea; y se basa en la definición de lo que entendemos por poesía religiosa. No agota la posibilidad de las vías o caminos posibles, ni mucho menos. A este respecto, se señalan dos vías que han quedado más que apuntadas en la presente investigación: la vía devota y la mística.

-La vía devota se manifiesta en Peñalosa e Ibáñez Langlois principalmente, quienes renuevan y dan calidad a una vía de la poesía religiosa que recorre el presente siglo -con la desacreditación general de antologadores y críticos por su baja novedad y calidad- y de la que damos cuenta en el Apéndice. Normalmente es una poesía religiosa que sigue los cauces estéticos heredados del modernismo o de la vertiente clásica.

-En cuanto a la vía mística, sólo hemos comprobado que Cardenal y Bernárdez pueden entrar a formar parte de la misma, aunque seguramente habrá algunos poetas más que desconozcamos. Una de las peculiaridades de esta vía es que en ella el Objeto poético suele asumir papeles que normalmente tiene el Sujeto de la relación poético religiosa, en cuanto a ser parte activa de la relación religiosa que manifiesta la poesía, además de ciertas expresiones peculiares que intentan reflejar el hecho místico.

-Todas las vías responden al reflejo de una realidad religiosa católica del continente americano, principalmente la primera: la teológica. Dentro de la teología de la Iglesia, la llamada teología de la liberación es un fenómeno pastoral, eclesiológico, teológico y social, nacido en el continente Americano, de primera importancia y magnitud, que ha tenido un reflejo poético principalmente en la obra del nicaragüense Ernesto Cardenal y del español Pedro Casaldáliga. Esta teología de la liberación, nacida en los años 60 y que en sus 30 años ha sufrido y está sufriendo cambios -que apuntan en la actualidad hacia un ecologismo con implicaciones franciscanas y apertura hacia otras religiones- ha dejado una plasmación poética integral en el Canto Cósmico del poeta nicaragüense. Pedro Casaldáliga, por su parte, supone un complemento a la visión de Cardenal, aportando una poesía mariana de liberación, mayor moderación y ortodoxia y una no justificación de la revolución violenta.

-Junto con la manifestación poética de la teología de liberación nos encontramos la manifestación lírica de la teología tradicional, que también ha experimentado, antes del Concilio Vaticano II, una regeneración en su vertiente neotomista, como muestra parte de la poesía del argentino Francisco Luis Bernárdez, y después del mismo con el chileno Ibáñez Langlois. Este último ha desarrollado también una poesía de carácter dogmático (Poemas dogmáticos), en la doble acepción que explicamos en su momento del término, y que responde también a un posicionamiento doctrinal y personal que podemos calificar como ortodoxo.

-Estas dos vertientes de la vía teológica han protagonizado un acusado enfrentamiento en cuanto a sus posturas temáticas, por parte de Ibáñez Langlois y de Ernesto Cardenal, con críticas explícitas en su obra poética; que refleja a su vez el enfrentamiento que existió en el seno de la Iglesia Católica, y que todavía pervive -aunque mucho más suavizado-, sobre todo en el país que todos creían paradigmático -similar al ejemplo cubano de revolución "socialista"- de la realización del Reino de los Cielos propugnado por la teología de la liberación, Nicaragua.

-No obstante, hay rasgos poético religiosos importantes que emparentan estas dos posturas teológico-poéticas: la primacía del contenido sobre la forma poética, o lo que es lo mismo, la decantación de una determinada forma o artificios poéticos en función de un contenido; el afán moralizante o doctrinal; y la crítica más o menos virulenta hacia la otra parte y la propia Iglesia –a excepción hecha de Bernárdez-.

-La segunda vía refleja también una poderosa fuente de espiritualidad religiosa católica (que va incluso más allá del catolicismo), y que empapa también aspectos de la teología de la liberación: el franciscanismo, entendiendo por el mismo un conglomerado de aspectos que tienen como eje central una visión del mundo presidida por el amor hacia el orden de la creación establecido por un creador, que es Dios y Padre al mismo tiempo, y que tiene como manifestaciones específicas el amor hacia la naturaleza, los seres vivos y la focalización en el tratamiento de determinados temas, como consecuencia de dicha concepción.

-Nos ha sorprendido la importante influencia del franciscanismo en la poesía religiosa de los autores que hemos analizado, y las distintas variantes que puede tomar el mismo.

El mexicano Joaquín Antonio Peñalosa es quien ejemplifica mejor una poesía religiosa franciscana "canónica". El franciscanismo será el ángulo desde el que enfoque su poesía religiosa, tanto personal como de tema religioso, y el que nos da cuenta de su infantilismo como narrador poemático, el tratamiento de los elementos de la naturaleza y del mundo de la creación, que abarca hasta los ángeles, y el tratamiento del humor y la ironía.

Pero es que el franciscanismo lo encontramos también en Bernárdez, en el empleo de sus palabras eje, símbolos de su relación religiosa, y también en cierta focalización; en Ernesto Cardenal en las consideraciones sobre Gaia y su concepción cosmogónica; al igual que en diversos representantes de la vía intimista: en Gabriela Mistral, se le une a una paganía congénita, mientras que en Jorge Debravo, se transforma en un franciscanismo ateo.

Pensamos que este hecho evidencia que el franciscanismo se emparenta muy bien con un telurismo intrínseco del ser y sentir hispanoamericano.

-La tercera vía responde, por su parte, a la actitud del hombre ante la religiosidad -heredada de sus mayores y calificada como católica- en el s.XX. Como rasgo común frente a la peculiar actitud poético-religiosa, podemos detectar que en estos cuatro autores se suele dar una evolución, que a veces es la otra cara de la misma moneda, fruto de la propia evolución y de las crisis religiosas típicas de unas vidas intensas, en las que el elemento religioso no es vano. Todos pasan por la blasfemia más o menos ácida, o la acusación, al igual que por poemas de piedad intensa hacia la divinidad.

-Esta tercera vía se diferencia de las anteriores en que es una poesía basada principalmente en la relación de intimidad, de la problemática descarnada entre un yo poético y un tú divino escrito con mayúsculas o con minúsculas, mientras que las otras, aunque también incluyan el elemento intimista (baste recordar la poesía mística de Cardenal o de Bernárdez) se centraba en una relación de conocimiento, que quería ser además, didáctica o moralizante, y que partía desde posiciones de fe muy arraigadas (aunque esa fe sea más o menos ortodoxa).

Es también ejemplificación de las posibilidades intimistas que recorren parte de los poetas religiosos hispanoamericanos contemporáneos, y reflejan, en gran medida, el enfrentamiento del hombre del siglo XX ante la Divinidad, en este caso la heredada de un catolicismo, normalmente aprendido en la infancia, y que, como en los casos de Vallejo y Debravo, no se ha enriquecido doctrinalmente, y no sirve para responder a los interrogantes personales y sociales, pero que no

obstante reaparece como algo intrínsicamente esencial, vinculado a los ámbitos más íntimos de la constitución personal.

Aparece también como constituyente del intimismo de alguno de sus miembros (Debravo y Vallejo) el componente social –otra característica propia de la religiosidad del s. XX-, lo que les llevará a la transformación de su religiosidad, en ambos casos hacia posturas confluyentes con doctrinas socialistas o comunistas. Vallejo con el poema "masa" y otros más de España aparta de mí este cáliz, inicia intuitivamente un camino que luego hollará ampliamente Ernesto Cardenal, cuyos poemas serán leídos por Jorge Debravo, quien en su peculiar evolución poético religiosa (a partir de Poemas terrenales hasta Guerrilleros, y especialmente en Nosotros los hombres) llegará a un humanismo ateo, con un jesucristo "poderoso y enorme, con mano de mecánico y un mapa universal como bandera", que proviene principalmente de su franciscanismo ateo, que nunca justifica la violencia y que tiene como credo la fraternidad.

-Los chilenos Gabriela Mistral y Nicanor Parra siguen otros caminos en los que lo personal intimista será lo más importante dentro de lo religioso.

Y es que hemos de recordar que en esta vía intimista, el tema religioso con ser esencial e importante en la configuración de la obra poética de los autores tratados, no es el único elemento conformador de la misma. Es simplemente, un elemento más dentro de los configuradores de las poesías, un elemento eso sí, sin el cual no se entenderían las mismas.

B) Sobre las 9 voces

-Las nueve voces objeto de estudio de la presente investigación son figuras ineludibles dentro del panorama poético religioso hispanoamericano contemporáneo, contribuyendo cada uno de ellos a una renovación y elevación de la poesía religiosa hispanoamericana en particular e hispánica en general.

-De los nueve, el argentino Bernárdez, la chilena Gabriela Mistral, el peruano César Vallejo, y el costarricense Jorge Debravo tienen una obra cerrada debido a su muerte, mientras que siguen

en actividad los chilenos José Miguel Ibáñez Langlois y Nicanor Parra, el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa, el nicaragüense Ernesto Cardenal y el español Pedro Casaldáliga.

-Hablar de la importancia de la producción poética, tanto en sus respectivos países como en la literatura hispanoamericana en general, parece tarea ociosa, ya que voces como la de Mistral (primer premio Nobel a un autor hispanoamericano), o Vallejo son personajes cuyas obras son clásicas, objeto de numerosos estudios, y referencias indispensables. Parece algo más olvidada la obra de Francisco Luis Bernárdez, que también ha sido ampliamente estudiada por la crítica, especialmente por la argentina (como hace Rodríguez Francia). Jorge Debravo, el más reciente de entre los fallecidos, es quizá el poeta costarricense más conocido y leído, y su figura interesa cada vez más a la crítica. En cuanto a los vivos, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, figuran como referentes clásicos en la poesía actual, mientras que José Miguel Ibáñez Langlois, Joaquín Antonio Peñalosa y Pedro Casaldáliga, son conocidos los dos primeros más en sus respectivos países que fuera de ellos, ya que el último es sobre todo conocido por su labor como prelado y defensor de la teología de la liberación más que como poeta.

-Así pues, esta investigación de alguna manera da a conocer la producción poética de estos tres sacerdotes (Peñalosa, Ibáñez Langlois y Pedro Casaldáliga) a la crítica más especializada1. De los tres, es la poesía de Pedro Casaldáliga la de menor peso específico, mientras que tanto la de Peñalosa como la de Ibáñez Langlois merecen figurar entre lo mejor que se ha escrito en poesía religiosa contemporánea en Hispanoamérica.

-Esto es lo que nos lleva a decir que los poetas que se nos han impuesto en las vías tienen un alto grado de calidad poética, uno de los parámetros que en la introducción a esta investigación nos habíamos fijado.

-Las nueve voces además, cubren un arco temporal que abarca los límites cronológicos marcados y que se adscriben a las corrientes estéticas que recorren el presente siglo.

---

1 Ninguno de los tres figura en el Diccionario de literatura española e hispanoamericana, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Diccionarios, Madrid, 1993

-Además, son un muestrario de diferentes países en que lo religioso es importante, sobre todo en el caso de Chile, que cuenta con tres poetas. También tenemos a Argentina y a México, otros dos países, que junto con Chile cuentan con antologías de la poesía religiosa, lo que es una clara muestra de la magnitud del fenómeno. Los otros países representados son Perú y los centroamericanos Nicaragua y Costa Rica, que, aunque sean países en que lo religioso tenga menos identidad que en otros países no representados (como Cuba, o Puerto Rico), situándose a la altura de países como Colombia o Uruguay, han tenido la fortuna de contar con voces singulares en que lo poético religioso brilla a gran altura.

-Otro hecho a tener en cuenta es la condición de sacerdotes de Pedro Casaldáliga, Joaquín Antonio Peñalosa, Ibáñez Langlois, y Ernesto Cardenal. Todos pivotan su producción sobre la temática religiosa, y en su producción poética hay un claro elemento doctrinal o moralizante, más o menos explícito, aparte de que en todos ellos también haya una poesía religiosa de corte intimista. Los seglares, incluído Bernárdez (quien podría perfectamente figurar en la vía intimista), manifiestan otras inquietudes religiosas, basadas más en la explicación, explicitación o narración de su relación religiosa intimista, aunque algunos de ellos, como Debravo, y en algún poema Mistral, se dirijan hacia problemas sociales. Los seglares además, excepto Bernárdez y el Parra de los Sermones..., en sus manifestaciones religioso poéticas no pretenden nunca hacer profundizaciones o explicaciones de elementos o misterios de la fe católica.

-Por último, señalar que intentamos poner de manifiesto las mutuas relaciones que se tejen entre las nueve voces, bien por conocimiento personal, bien por declaraciones personales, afinidades, concomitancias o influjos.

Sobre las peculiares aportaciones de cada uno de los autores tratados al panorama global de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea

Si bien es cierto que para poder establecer las peculiares aportaciones de cada una de las nueve voces al panorama global de la poesía religiosa hispanoamericana debiéramos contar al menos con dicho panorama, y no escasamente con las pinceladas que más adelante daremos, y además tendríamos que tener en cuenta el panorama anterior, del que no nos consta ninguna referencia, creemos que estamos en condiciones de establecer dichas aportaciones en función de:
-las antologías de poesía religiosa mexicana, argentina y chilena, tanto de sus estudios prologales como de la lectura de sus poemas
-la tesis de Ciricaco Pedrosa
-los muchos libros de poesía religiosa por nosotros analizados, y de los que damos muestra en el Apéndice de la presente investigación.

Así pues, resumiremos a continuación y siendo lo más escueto posible, las aportaciones principales de los nueve poetas, siguiendo un orden cronológico de nacimiento:

-Gabriela Mistral aporta un ayuntamiento en lo religioso del elemento franciscano junto con la autodenominada "paganía congénita" que hacen que su poesía religiosa intimista tenga una gran originalidad. También es importante el uso de una referencialidad religiosa (principalmente de nombres y acontecimientos bíblicos) con significados plenos religiosos, a modo de una nueva relexicalización de elementos tópicos. Además, es la única voz por nosotros estudiada que tiene una concepción metapoética religiosa, es decir, que concibe su propia poesía como un elemento religioso, de purificación por el dolor, semejante en su función a la Gracia santificante.
En cuanto a los logros poéticos de su producción religioso-poética cabe resaltar la equiparación piadosa con la figura del Cristo del Gólgota y la profundización en las consideraciones piadosas de la Pasión, como en "nocturno del descendimiento". Señalaremos como su libro religioso más importante Desolación

-César Vallejo es el primer poeta religioso de este periodo en que une con idéntica calidad las composiciones poéticas más piadosas hacia la figura de Dios como un igual ("Dios", "los anillos fatigados"), con poemas blasfemos ("los dados eternos", "la de a mil", "lomo de las sagradas

Escrituras", o el p. XII de Trilce, p. ej.) y otros pseudoblasfemos ("espergesia", el p. XIX de T.) producto de un no encontrar respuestas al problema del dolor en el mundo. En España, aparta de mi este cáliz ("masa", "Himno a los voluntarios de la República"), inicia también un camino de unión del cristianismo y el marxismo, que luego será sistematizado, ampliado y recorrido por los poetas de la liberación, especialmente Ernesto Cardenal, y hollado intuitivamente y sin sistematización por Jorge Debravo. Su libro poético-religioso más significativo es Los Heraldos Negros.

-Francisco Luis Bernárdez aporta una serie de poemas que desarrollan unas palabras eje ("el buque", "la flor", "el ruiseñor"), símbolos de una relación religiosa, que a veces es mística, y que tiene un alto grado de religiosidad. Renueva con ellas y con la forma clásica de tratarlo (incluyendo su verso de 22 sílabas), la poesía clásica de la expresión íntima de las experiencias religiosas elevadas. También utiliza su poesía religiosa con una intención catequética, aplicando elementos de la teología neotomista en la explicación de dichas experiencias.
De entre sus libros religiosos destacamos El Buque.

-Jorge Debravo es el poeta del cuerpo y del alma que se convierte en ojo abierto, y que amalgama cuatro perspectivas en su poesía religiosa: la intimista, la erótico-sexual, la social y el franciscanismo ateo. Propugna, como Cardenal, a quien leyó, ejercitar la acción en lo social, después de aconsejar a Cristo (Consejos de Cristo para comenzar el año), aunque sin a priorismos religiosos ("Digo"), y su poesía religiosa es la que más desarrollo dio al aspecto religioso (en cuanto bondadoso y natural) del acto sexual, en su poemario más importante en lo religioso, Devocionario del amor sexual. Es importante también su variedad de franciscanismo ateo, lleno de fraternidad y humanismo.

-Nicanor Parra sigue los pasos de Vallejo en cuanto a la dualidad ortodoxia-heterodoxia, aunque es mucho más acusada su poesía antirreligiosa, de desacralización y blasfemia. En su poesía prosística ortodoxa, enmascarada en las prédicas del Cristo de Elqui, encontramos una renovación formal y del conocido hecho de la equipación con la figura de Cristo –como hiciera la Mistral anteriormente-, mediante el juego de caretas de la antipoesía. Es una muestra también de la forma conversacional y prosística que renueva moldes religiosos. Su mejor poemario religioso,

sin duda Conversaciones y prédicas del Cristo de Elqui, y Nuevas conversaciones y prédicas del Cristo de Elqui.

En cuanto a la vertiente heterodoxa, lo más reseñable es la experimentación formal neovanguardista, tanto en sus Artefactos como en composiciones poéticas junto con imágenes (de las que algunas forman incluso esculturas), que renuevan el tratamiento de lo religioso. Un camino que seguirá y extremará su compatriota Raúl Zurita con composiciones fungibles y aéreas sobre el Cielo de Nueva York, y que hacen que la poesía religiosa se haya vestido con todos los posibles ropajes contemporáneos.

-Joaquín Antonio Peñalosa es uno de los mayores renovadores, vía tratamiento franciscano, de la poesía piadosa y devocional (el tema de los ángeles y el mariano) y de la recreación de acontecimientos evangélicos (principalmente del ciclo navideño, además de tratar las figuras de San José, Zaqueo o las palabras de Jesús –"El quinto evangelio"-). Además del propio tema franciscano en el tratamiento de todos los estamentos de la creación, comenzando por Dios padre y acabando por los ángeles, aúna en lo formal los recursos del exteriorismo –también leyó a Cardenal- con recursos que nacen de la mirada franciscana, como son la focalización, la termura, el humor y la ironía, logrando así una actualización tanto de temas cotidianos como clásicos. Es una ventana de aire poético fresco en el tratamiento de lo religioso y el máximo exponente del franciscanismo tradicional y ortodoxo ("el quinto evangelio").

De entre los diversos poemarios religiosos nos quedamos con Un minuto de silencio.

-Ernesto Cardenal es el responsable de la plasmación poética de la teología de la liberación, a la cual él aporta, mediante Canto Cósmico –amén de su intencionalidad de unir ciencia con poesía-, unidad e integración, a la vez que anticipa los caminos actuales hacia el ecologismo y la planetización que caracterizan ahora dicha teología. Canto Cósmico es un libro imprescindible como referencia de un periodo y una aportación a la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea, y por extensión a la poesía religiosa universal. Es por ello que hemos hecho un gran esfuerzo analítico –y también de extensión- para analizar este poemario y lo que supone. En él se encuentran, integradas, todas las demás facetas de Cardenal, como la del profeta denunciante de los Salmos o el Cardenal místico de Telescopio en la noche oscura, otra de las

facetas más originales del poeta nicaragüense y que, aparte de lo vital también refleja una intencionalidad preconcebida de "unificar misticismo y ciencia, y misticismo y revolución".
Es también una aportación su peculiar estilo, denominado exteriorismo, aplicado a la temática religiosa.

-Pedro Casaldáliga por su parte, supone la otra cara de la teología de la liberación, no proclive a la justificación de la violencia, y que completa la reinterpretación liberadora del credo católico en el tema mariano ("oración final a Santa María de nuestra Liberación"). Renueva por tanto este tema bajo el prisma de la liberación. Su forma lírica es clasicista bien con los moldes clásicos, bien con los versolibristas.
Su mejor poemario religioso es Llena de Dios y tan nuestra

-Ibáñez Langlois es, junto con Peñalosa, el gran renovador y actualizador de la poesía del ciclo de la Pasión, en su magistral Libro de la pasión, en el que recrea, con una variedad asombrosa de recursos formales, heredados en su mayor parte de las vanguardias, la Pasión de Cristo. Una narración poética, piadosa, con una impronta renovadora profundamente teológica, que indaga como nadie en el significado y los hechos de la Pasión de Cristo. Además, tiene una poesía dogmática novedosa, no tanto por el contenido de los temas que trata, sino por el tono y la forma de los poemas que translucen sus Poemas dogmáticos, en los que adopta una actitud beligerante como defensa de la moral católica, asumida en su persona, de lo más ortodoxa.

Sobre el plano temático o de contenido

Estos son los temas más importantes dentro de la poesía religiosa de los tres caminos y las nueve voces:

a)Los temas estrictamente religiosos, por orden de importancia: Dios, Cristo y los ciclos litúrgicos (equiparaciones con la figura de Cristo), la Virgen, los ángeles, Judas, el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Dios, nombrado como tal, con mayúsculas o con minúsculas, y como no podía ser de otro

modo, es el Objeto codiciado o denostado por parte de los poetas religiosos, y a quien van dirigidas las más tiernas alabanzas, súplicas, deseos, o las más fuertes diatribas, desacralizaciones o blasfemias.

Curiosamente los poemas más tiernos y más blasfemos se dan en el mismo poeta, César Vallejo ("Dios"//"Los dados eternos"). Similar proceso, es el que sigue Jorge Debravo, aunque éste no sea blasfemo, y termine en un humanismo ateo ("paisaje" // "angustia"). Para Cardenal y Bernárdez, se convierte en objeto apetecible de unión, ya que se ha experimentado la misma. Al primero se le vuelve un tú del voseo más íntimo, con expresiones que acrecientan la sexualidad de la unión a modo de San Juan de la Cruz, "Amado, hagamos el amor", "y aquella invasión del placer/ hasta casi morir,/ y decir: ya no más/ que me matás". Al segundo, se le vuelve pájaro, ruiseñor que mediante la música transporta al más allá, estilo Fray Luis ("y así, perdido para todos, hallé el sendero de mi vida en aquel canto"). Y no olvidemos que para Cardenal es también Dios, un ser al que se le reclama ser el Supremo Juez (Salmos), lo mismo que para Casaldáliga. Para él mismo, y especialmente para Peñalosa Dios es Padre, autor de la creación, y que vela especialmente por lo pequeño y desvalido ("Puso Dios la miniatura/ en la infinita palma de su mano/ hormiga, hija mía, hormiguita) De esa visión participa de algún modo Mistral, aunque ella se fije tanto en eso como en la Omnipotencia de Dios, sobre todo cuando pide, con alma sacerdotal, por los demás ("Oración por el suicida", "Oración a Nuestro Señor por Yin"). Esta misma visión es la del Cardenal de "Oración por Marilyn Monroe", o la de algunos poemas de Ibáñez Langlois, aunque para el poeta chileno Dios es un Tú teológico y trinitario Por fin, y completando este somero panorama, Nicanor Parra se caracteriza, si nos olvidamos de los Consejos y prédicas..., por su minusculización de Dios, en un camino desacralizador en el que "EL PADRE ETERNO/ terminó fugándose con una colegiala", y en que no sólo se trastocan los papeles sino que se pide el olvido: "sinceramente: no sufras más por nosotros/ Tienes que darte cuenta/ De que los dioses no son infalibles/ Y que nosotros perdonamos todo".

La figura de **Cristo** ha sido recreada, especialmente en el ciclo de la Pasión, por Ibáñez Langlois (Libro de la pasión), mientras que Joaquín Antonio Peñalosa recreó sobre todo la atmósfera y los personajes del ciclo navideño ("Canciones para entretener la Nochebuena"). Pedro Casaldáliga por su parte, hace un rápido recorrido por toda la vida de Jesús en buena parte de los 25 sonetos de Sonetos neobíblicos precisamente. De los tres, presta voz a Cristo Ibáñez

Langlois, aunque siempre enmarcado en el cuadro narrativo que preside los acontecimientos.

Es importante señalar también, respecto a la figura de Cristo el proceso de identificación que sufren varios de los poetas con Él. Gabriela Mistral se identifica con el Cristo de la pasión en Desolación, al igual que lo hará Vallejo, quién añadirá el matiz de pecado, transformándose en un "cristo pecador".

Matices casi complementarios son los de Parra y Debravo. El primero se escuda en un juego de máscaras que impostan al poeta en la figura de Cristo al fin y al cabo, en Consejos y Prédicas del Cristo de Elqui, mientras que el segundo es quien da los Consejos a Cristo para empezar el año, en un trastrueque de papeles, aunque luego ambos terminen con un Cristo en minúsculas.

El matiz desacralizador lo encontramos en diversos poemas de Parra, especialmente en Coplas de Navidad (antivillancico), mientras que el toque más piadoso lo producen Bernárdez y Mistral en algunas de sus composiciones dedicadas al Cristo de la Pasión ("Versos de la Semana Mayor"/ "Viernes Santo").

La Virgen como figura tiene una presencia importante en la poesía de Pedro Casaldáliga (Llena de Dios y tan nuestra, Canción reciente sobre María de Nazaret), -quien la convierte en María de la Liberación-; en Bernárdez (La Flor) –convirtiéndola en una palabra-símbolo con resonancias místicas-; y en Peñalosa (Aguaseñora, Copa del mundo) –quien actualiza y humaniza su figura, sin dejar la ortodoxia y los tradicionales papeles que la Iglesia le asigna-. En los demás poetas su aparición suele ser referencial. Y el único poema en que hemos encontrado su figura desacralizada en el mencionado antevillancico parriano.

Los ángeles pueblan, con bastante notoriedad, los versos de Joaquín Antonio Peñalosa, personificándose sin perder sus atributos ("concierto de órgano", "coro de ángeles"). También Bernárdez les ha concedido importancia, resaltando su papel en la salvación personal del hombre -ejemplificada en él mismo- en El Ángel de la Guarda. Gabriela Mistral habla en "Dos ángeles" de la presencia de dos fuerzas contrapuestas en su vida, el amor y el dolor, y el resto de ángeles e incluso arcángeles que hay en sus versos tienen ese valor de pleno significado referencial clásico

que ella confiere a su poesía. Por fin, en el marco de la pasión, Ibáñez Langlois confiere papeles secundarios pero importantes y clásicos, a los ángeles, quienes también presentan características humanas.

Esta presencia angélica y su tratamiento actual, detectado en bastantes de los poetas religiosos hispanoamericanos (p. Ej. Gloria Riestra, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes o "los angelitos negros" de Andrés Eloy Blanco –también Peñalosa habla del ángel negro de Michael Jackson-) y tendente más a la humanización que a la espiritualización -aunque esta también se dé-, creemos muestra una pista importante para comprender la necesidad tanto del espíritu y la religiosidad en nuestro siglo, como de hacer asequible y entendible lo más espiritual. Asimismo, enfatiza esa tendencia humana de admiración y éxtasis ante lo espiritual concretizado en una forma personal, como son los ángeles.

También cabe señalar aquí la no existencia en nuestros nueve poetas de poesía religiosa expresa sobre el Ángel caído, Satanás. Y aunque la "diablorrea" aparezca en algunas composiciones de Vallejo o Debravo, como sema asociado a pecado del sexo, la figura del Demonio pasa bastante desapercibida, o se toma en otro sentido distinto al clásico, como en el caso de "Satanás" del chileno de Rokha. Incluso Parra llega a desacralizar la figura del demonio, si eso es posible, cuando en "padre nuestro" desacraliza a Dios.

Judas es una figura que aparece con luz propia en tres de los nueve poetas. En Ibáñez Langlois Judas es objeto de un par de composiciones en las que no se exculpa al mismo, pese a ser "amada espina la más electa/ la más dolorosa espina de la pasión", y que, de paso, servirán al poeta para asimilar su figura con la de los seguidores de la TdL. Muy distinto será el tratamiento de Pedro Casaldáliga, quien se siente identificado con Judas, "Judas, hermano Judas, compañero,/ de miedos, de codicias, de traición" en una actitud que podríamos decir prototípica del hombre del s.XX ante la figura histórica del mismo, y que Ibáñez Langlois denuncia, "Judas, prepárate que la historia te absolverá". Peñalosa, como siempre, nos presenta su figura, desde una

perspectiva diferente, en "fantasía de Judas". La escena es entre Judas y María. Y es María la que besa a Judas, "la mejilla de un hombre/ por donde bajaba/ un frío murmullo de sudor a todo el cuerpo".

En cuanto a los personajes del **Antiguo Testamento** y del **Nuevo Testamento,** y exceptuando a aquellos que hemos tratado, encontramos un mayor gusto por los primeros en Gabriela Mistral (sobre todo por las mujeres fuertes, Sara, Ruth, Raquel), mientras que Peñalosa e Ibáñez Langlois se decantan claramente por el segundo (Peñalosa tiene poemas dedicados a San José, a Zaqueo o a los animales del pesebre, gracias a su peculiar enfoque franciscano, que rescata figuras tradicionalmente marginadas). El citado poemario de Casaldáliga, Sonetos neobíblicos precisamente marca por su parte un equilibrio entre los dos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

b)lo erótico-sexual y lo religioso: Vallejo, Debravo, Cardenal, Langlois, Parra

Lo erótico, lo sexual y lo religioso están presente en muchos de los poemas de gran parte de los poetas por nosotros analizados. Para Vallejo lo sexual se identifica con "días de pecado", como respuesta a una conducta que chocaba con la moral católica heredada de la infancia. Comienza así, un desplazamiento de lo religioso por lo sexual, que a su vez se carga de matices religiosos ("el poeta a su amada") y que llega a su culmen en los versos "no recuerdo si fue un placer o un grito/ lo que me hizo sentirme más potente/ y hacerme casi dios sobre tus huesos", en los que, paradójicamente, lo que le separó le Dios le hace semejante al mismo. (Recordemos también el vallejiano estruendo mudo 'odumodneurtse' del poema XIII de T).

Debravo aunque, por una imitación casi congénita con Vallejo, hable también en algún verso de la experiencia sexual como pecado ("recuerdo", "cópula", "tendidos bajo el sueño"), tiene otra concepción bien distinta del mismo, ya que para él lo sexual es algo tan positivo que es incluso objeto de devoción (Devocionario del amor sexual), cama de purificación ("lechos de purificación"). Y es que Debravo carga lo sexual de implicaciones religiosas, "y me encuentro a Dios mismo arraigado en sus flancos/ con violentas raíces". Y si para Vallejo el sexo de la mujer es "una tumba que todavía atrae al hombre", para Debravo por él van "pasando como flechas los hombres y los ángeles".

A Nicanor Parra le ocurrió algo parecido a lo de Vallejo, en cuanto a la relación del sexo con el pecado. Más sibilino, irónico y sofisticado, Parra lanza un grito portavoz de muchas conciencias, "Cordero de Dios que lavas los pecados del mundo/ Déjanos fornicar tranquilamente/ No te inmiscuyas en ese momento sagrado".

Langlois, sin embargo, constituye el otro polo de la relación personal entre el sexo, la opción vital del sacerdocio y la consideración del pecado. El poeta chileno será ortodoxo y dogmático al respecto, censurando todo tipo de pecado sexual, sobre todo si es de un clérigo ("le défroque", "excura") y reafirmándose en su opción del celibato, aunque en los primeros poemas de su producción encontremos cierta nostalgia ("Rey David"). Una nostalgia-bramido en otro sacerdote, Peñalosa("un toro bravo y célibe"), aunque como comprobamos en su momento, el bramido es sobre todo una queja existencial.

No le pasará lo mismo a Ernesto Cardenal, quien en la opción personal por el celibato manifiesta su dureza, su queja, y a la vez su libre aceptación por el acto sexual cósmico con Dios, "renuncié a esas muchachas por el acto sexual cósmico", "entregué mi bolsita de ilusiones, mi puñado de sueños". Y es que lo que en verdad añora es su experiencia mística, que equiparará siempre con el acto sexual, llevando hasta el extremo las expresiones del carmelita segoviano ("chupé tus pechos/ -Amado mío/ el olor de tu semen como el de la flor lechosa del kassano"). Y es que, en la concepción que de Dios tiene el poeta nicaragüense lo sexual será equivalente al amor, al sacramentum ("el gran misterio, SACRAMENTUM/ la separación de la vida en 2 sexos"); de ahí que Dios en su Trinidad sea un acto sexual, al igual que la creación entera: "la Trinidad es movimiento/ Acto puro/ O puro acto sexual".

Creemos pues, que estos poetas reflejan también tanto la manifestación de un hecho en buena parte de la predicación moral católica del siglo XX (con la insistencia en la predicación del pecado en el sexto mandamiento y una visión negativa de la sexualidad), como el reflejo de la importancia de lo sexual en el mundo contemporáneo, y que se une, por su importancia y por su proximidad, con el hecho religioso.

c)- la función profética y sacerdotal de la oración

Si ya antes apuntamos el tema de la oración y las distintas maneras que tenían los poetas de dirigirse a la Divinidad, nos vamos a centrar ahora en dos aspectos que juzgamos significativos por su importancia y por su carácter novedoso, en el panorama religioso poético, las dos funciones proféticas y sacerdotales de la oración.

La función profética la ejercen principalmente los poetas de la liberación Cardenal (Salmos) y Casaldáliga (Clamor elemental, Tierra nuestra, libertad), al que se sumará también Jorge Debravo en el humanismo ateo de sus últimas obras (Canciones cotidianas, Los Despiertos). En todos ese profetismo se emplea principalmente en la acepción de denuncia profética contra una sociedad injusta y represiva, en la que participa también La Iglesia, aunque también tendremos, en menor proporción, la mirada esperanzada hacia un futuro mejor. No obstante, nos encontramos también con denuncias de carácter profético en los Poemas dogmáticos de Ibáñez Langlois ("abominación", "iconos", "reclamo") y en los "Garabatos" y "Ay ustedes" de Peñalosa. Como señalaremos adelante, la denuncia profética ha dado lugar a una especie de subgénero poético, el del retrato, que cuenta con exquisitas piezas, sobre todo en Cardenal.

En cuanto a la función sacerdotal, se refiere ésta a la oración de intercesión ante Dios por parte del poeta, para interceder por determinadas personas. Los sacerdotes poetas harán gala de esta función en sus poesías, llamando la atención, por su calidad poética, la "Oración por Marilyn Monroe" de Cardenal, y las que Peñalosa hace, en boca de la madre de un niño demente en "elogio de la locura", y defendidendo a "un húngaro que mutiló la piedad de Miguel Ángel". En cuanto a los seglares, que también participan, como recordó el Concilio Vaticano II, de esa función sacerdotal, sobresale la atención la "Oración a Jesucristo por Yin" de Gabriela Mistral.

Ya en su momento se analizaron los recursos empleados por parte de los imprecadores para atraer el favor divino, pero queríamos llamar la atención sobre el recurso tan empleado, de transformación de oraciones católicas, especialmente el padrenuestro, aunque haya quienes como Nicanor Parra, utilicen ese recurso para desacralizar las mismas (el poema del padrenuestro en que se puede leer "tome Coca Cola" verticalmente, como espina dorsal del mismo, o el que empieza "Padre nuestro, que estás en el cielo/ lleno de toda clase de problemas...").

Por último, la oración personal, en molde poético, tan utilizada por Gabriela Mistral (bastantes poemas de Desolación, o "himno cotidiano" de Ternura) y por Cardenal (TENO es un gran poema oración)

d)la crítica a lo artificial y gusto por el elementarismo

Cercana al carácter profético encontramos como leiv motiv de los poetas en que lo franciscano tiene un influjo importante, la crítica a lo artificial, a lo complicado, a lo no natural. Es Peñalosa en quien más se manifiesta este hecho de una forma explícita ("computadora oficial", "las ciudades tatuadas", "requiem por la primavera"). Junto con esto encontramos en él ("aguaseñora", "cubo de hielo", "receta para hacer una naranja") y en otros autores, como Bernárdez o Mistral, el gusto por el elementarismo. En el primero, manifestado en las palabras eje: la flor, el ruiseñor, la copa de agua; en la segunda, en su permanente elementarismo franciscano ("materias", la prosa poética de "motivos del barro"), que de alguna forma es compartido con Vallejo y Debravo cuando descubren al Dios más íntimo y familiar de su infancia en la contemplación del paisaje ("Dios"/ "paisaje").

h)la muerte y la resurrección

El tema de la muerte y la resurrección está íntimamente ligado a la religión católica (recordemos las palabras paulinas: "si Jesucristo no resucitó vana es nuestra predicación. Vana nuestra fe", 1 Corintios, 15,14), al igual que a la problemática existencial de cada persona. Es por tanto, un tema dilecto por parte de los poetas.

En el plano institucional-religioso, tenemos las dos caras de la moneda en Ibáñez Langlois y en la vertiente blasfema de Nicanor Parra. En el Libro de la Pasión se recrea y profundiza, desde la teología ortodoxa, en la muerte y resurrección de Cristo, mientras que en el artefacto de Parra "crucifiquemos este gato/ y veamos que pasa" y en la composición "mensaje en una zapatilla" o más pormenorizadamente en "el anti-Lázaro", se desacralizan y ridiculizan estos dos

acontecimientos.

En este terreno nos movemos desde la aceptación cristiana de la muerte, gracias a la esperanza de la resurrección (como Cardenal en las "Coplas a la muerte de Merton", o Peñalosa en todo Un minuto de silencio –"el alma se despide del cuerpo que abandona"-), la asunción aproblemática (Bernárdez), hasta llegar al conflicto que supone el no tener tan claro el tema de la resurrección, como le pasa a Vallejo o a Debravo. Ambos están obsesionados con el tema de la muerte (recordemos "el hueso"-símbolo del costarricense), ambos predicen su muerte y ambos mueren jóvenes, en dos vidas que parecen encadenarse (nace uno el mismo año de la muerte del otro). A Debravo le endulza algo la salvación a través de la amada ("compañera", "resurrección", "fusión"), mientras que a Vallejo será la resurrección gracias a la solidaridad humana lo que le dé esperanzas, en la última etapa de preocupación social –lo que también le ocurrirá a Debravo-, ayuntamiento de lo religioso con lo socializante, en el impresionante poema "masa", en el que será la solidaridad de la colectividad humana la que, sin mentar a Dios, asuma el poder sobre la muerte, sustituyendo a la divinidad.

Peñalosa es también poeta preocupado por la muerte, en Sin decir adiós, Aguaseñora y Un minuto de silencio, aunque siempre esté esperanzado por su fe, ya que "sólo Tu puedes comprarme/ el boleto de regreso".

Hay que hacer mención también aquí, en el camino de la fe, a la integración de la muerte y la resurrección en la cosmovisión de la teología de la liberación propugnada por Cardenal, quien asumiendo las teorías de Merton, Theilard de Chardin, y de la ciencia moderna, las integra todas en una visión cristiana impresionante, macro y microcósmica. La segunda ley de la termodinámica, la entropía, la muerte, como un estadio más de la evolución hacia el Reino y la unión mística con Dios y el universo. Las Cantigas del Canto Cósmico dedicadas a estos temas (3, 15, 31, 42, 43) rezuman un alto grado de poeticidad y son referencia ineludible en el panorama poético religioso hispanoamericano contemporáneo.

El tema de la muerte y el de la resurrección nos ha dejado muchos poemas de calidad, como son los poemas de Langlois (poema 16 del cap. IX) y de Cardenal (Salmos 148 y 150) exaltando y actualizando la resurrección, o poemas como "carta a la abuelita" o "las cosas

lloran" de Peñalosa ("los hombres se van/ las cosas quedan"), que tanto tanto recuerdan a los magistrales versos del último poema del nicaragüense, en Getsemany Ky: "detrás del monasterio, junto al camino/ existe un cementerio de cosas gastadas,/ en donde yacen el hierro sarroso, pedazos/ de loza, tubos quebrados, alambres retorcidos/ cajetillas de cigarro vacías, aserrín/ y zinc, plástico envejecido, llantas rotas/ esperando como nosotros la resurrección".

i)El doctrinalismo-moralismo y posicionalidad

Lo manifiestan explícita y palmariamente los representantes enfrentados de la vía teológica, Cardenal (en toda su producción), Casaldáliga (Clamor elemental, Tierra nuestra, libertad) y Langlois (especialmente en Poemas Dogmáticos). Bernárdez, aunque también participa de esa intencionalidad, ésta es tanto implícita como explícita en sus explicaciones teológicas de "El Buque", o en su producción piadosa o devota ("poema de las cosas sagradas", "viacrucis"). Peñalosa se suele distanciar de ese moralismo, y también de la posicionalidad (enfrentamiento teología tradicional/Teología de la liberación) con elegancia, por superación, en "El Quinto Evangelio", especie de parábola de claras reminiscencias evangélicas (episodio de la cuestión del tributo al César Mc, 12, 13-17): "-Dinos con quién estás,/ ¿con los oprimidos o con los opresores?/ Prefiero la "y" que la "o"/ tengo lástima de unos "y" de otros".

En cuanto al posicionamiento de los restantes, Mistral en sus versos será siempre cristiana-"católica", aunque con una mezcla del autodenominado "paganismo congénito"; Debravo, ante el desoimiento de los consejos dados a Cristo, opta por un humanitarismo ateo, de un cristo obrero, que no llegó a desarrollar por su pronta muerte; y Parra después de haber defendido bajo la voz de Domíngo Zárate el catolicismo –aunque este tuviera sus particularidades-, incluso con interesantes aportaciones teológicas y apologéticas, se centra en una crítica irónica, desacralizadora y blasfema.

Sobre el plano formal o de recursos

En cuanto a los elementos formales que conforman la otra cara de lo poético, vamos a prestar especial atención a aquellos recursos que forjan la identidad común de la poesía religiosa de las voces analizadas, ya que estudiamos en su momento la peculiaridad estilística de cada uno de ellos.

Recordemos, antes de comenzar, la adscripción didáctica y un tanto simplista –ya que todas las corrientes se autoinfluyen durante el transcurso del siglo, y se confunden y amalgaman en la producción poética de un determinado autor- de cada una de las voces a las tres corrientes estéticas que, grosso modo, establecimos en el periodo objeto de nuestra investigación, ya que nos dan pistas de las preferencias formales de unos y otros. Dentro de la estética heredera del modernismo situamos parte de la obra de Gabriela Mistral, y parte de la producción de Bernárdez. En la vanguardista y heredera de las vanguardias están Vallejo, Cardenal, Ibáñez Langlois, Parra y parte de la producción de Peñalosa. En la clasicista nos encontramos con la mayor parte de Bernárdez, parte de Peñalosa y de Mistral, y a Pedro Casaldáliga. De entre las tres ya señalamos en el cap. I que es la vanguardista y su herencia la que realmente conforma la poesía contemporánea, tanto por el empleo versolibrista, como por la libertad formal y apertura mental que trajo consigo, sobre todo en el sistema metafórico y en la constante búsqueda de nuevas formas (p. ej. el exteriormismo de Cardenal, o el coloquialismo y el neoformalismo vanguardista parriano), aunque éstas vuelvan a ser clásicas.

a)Recursos más empleados: la ruptura del sistema esperado; las actualizaciones y el encabalgamiento en cascada.

La ruptura del sistema esperado es el recurso más utilizado en la poesía religiosa, ya que al constituir el credo religioso y su tradición, un todo cerrado, heredado y cultural e históricamente asumido por una colectividad, la mejor manera de renovar, actualizar, modificar, y en definitiva atraer al receptor mediante un mensaje temático y formal novedoso, es romper ese sistema.

Esto lo hacen todos los poetas constantemente, con fines ortodoxos o heterodoxos, en

composiciones aisladas o en poemarios completos, como hace Cardenal, quien tiene que reinterpretar toda una doctrina católica. Se cambian los hechos religiosos, se recrean con elementos nuevos, se da vida a elementos de la tradición o de las escrituras, se profetiza, se les dota de actualidad mediante la inclusión de términos o acontecimientos contemporáneos, se enmascaran personajes religiosos en personajes conocidos, se desacraliza, se blasfema, en definitiva, se hace cualquier cosa para romper el sistema esperado.

Quizá donde más patentemente se vea esto es en la modificación de las oraciones cristianas o en frases evangélicas muy conocidas, por ejemplo, los poemas en que se deconstruye la oración del padrenuestro para construir nuevos significados (Parra en las dos ocasiones anteriormente citadas, o Mistral "Padre Goethe que estás sobre los cielos/ entre los Tronos y Dominaciones", etc.); el título del poemario de Vallejo, España aparta de mí este cáliz; o los versos de Peñalosa, "María guardaba estos recuerdos en la cajita/ roja de su corazón", o de Ibáñez Langlois, "Padre, perdónalos porque no saben que son Jesús".

Relacionado con este tema se encuentra la referencialidad religiosa, es decir el uso de materiales religiosos provenientes de la tradición y cultura cristiana, como vimos en el caso de Gabriela Mistral. Como pasa con toda poesía, pero especialmente con la religiosa, hay un sistema de referencias compartidas por el emisor y el receptor, o debe haberlas. Indicamos con esto que la pérdida de conocimientos religiosos imposibilitará al lector o receptor de la poesía religiosa su disfrute, o la pérdida de una parte del mismo. Esto es más patente si cabe, en aquella poesía religiosa más doctrinal, como es la teológica, aunque estará siempre presente en todos los autores, ya que la referencia a acontecimientos tanto del A.T como del N.T. es algo habitual. La pérdida de conocimiento en la doctrina católica que se está produciendo en parte de las generaciones actuales, en que no se conoce ni las Escrituras ni la Tradición –por no asistir, por ejemplo, a la celebración de la Misa en que se leen los textos sagrados- hará que haya que completar en un futuro las lecturas poéticas con notas aclaratorias.

Otro de los recursos más utilizados son las actualizaciones, sobre todo cuando se recrea algún acontecimiento de la vida de Cristo. También son múltiples los caminos. El más común,

heredado del exteriorismo, es la utilización de palabras, frases, escenarios contemporáneos en un contexto religioso de recreación, bien como ellas mismas, bien como objetos, bien como término de una imagen, comparación, o cualquier otro recurso (Ibáñez Langlois lo utilizará constantemente en el Libro de la Pasión). Otra forma son las yuxtaposiciones, los saltos temporales o la inclusión de personajes contemporáneos en historias pasadas o viceversa, como también hace Peñalosa (Copa de Mundo).

Junto con las actualizaciones se utiliza generosamente el encabalgamiento en cascada por parte de Peñalosa, Cardenal e Ibáñez Langlois,

"cuatro segundos,

tres

¡Oh Dios ese cuerpo oh

dos

uno

ese cuerpo oh Dios

ya

resucitó",

en un camino hacia un neovanguardismo formal que tendrá su máximo exponente en los chilenos Nicanor Parra y Raúl Zurita. Es un recurso que busca la ejemplificación visual del contenido versal y la condensación en el último verso (o parte del verso, si concebimos que éste se va partiendo en diversos fragmentos).

b)versos preferidos

Los versos preferidos en cada uno de los poetas variará en función tanto del tema, sentimiento o experiencia que quiera comunicarnos, como del momento estético por el que su estilística esté atravesando. No obstante, e intentando generalizar, podemos establecer lo siguiente:

-aunque hay un uso abundante de formas "clásicas", son las formas versolibristas, las que

cuentan con un mayor número de versos, y las que suponen una mayor innovación de lo formal versal en el tratamiento de lo religioso-poético.

-la forma clásica dilecta sigue siendo el soneto, en sus distintas variantes. Así Gabriela Mistral ("al oído de Cristo", "sonetos de la muerte"), César Vallejo ("nochebuena"), Peñalosa ("sonetos desde la esperanza"), y Pedro Casaldáliga (Sonetos neobíblicos precisamente). Después, el romance en sus diversos metros, tiene gran presencia en Debravo (Consejos...), Mistral (abundan en Ternura), y es la base del verso de 22 sílabas Bernardiano –analizado en su momento- (El Ruiseñor). Además, Bernárdez volverá a retomar la lira en muchos de sus grandes poemas ("El Buque", "La Flor"), al igual que rescatará también los tercetos encadenados (que unirá a sonetos y liras en "El Ángel de la Guarda").

-en cuanto a las formas versolibristas, éstas toman formas salmódicas en Cardenal Ibáñez Langlois y Peñalosa. Es el verso dilecto de las vía teológica, por su ancho calado y por sus prestaciones cara al contenido poético, excepto con Bernárdez. Debravo también utilizará versos libres al igual que César Vallejo, Pedro Casaldáliga y especialmente Nicanor Parra. Gabriela Mistral también lo usará ocasionalmente.

-Sin embargo, el verso blanco ("una palabra", "la que camina", "Recado terrestres") será preferido al libre (recado de nacimiento para Chile) por Gabriela Mistral, como se ve en Poema de Chile en esa poesía de contención suya tan característica.

-Hay que señalar además y como un factor de renovación formal, las composiciones neovanguardistas religiosas de Nicanor Parra, tanto en sus Artefactos como en su otras composiciones visuales, de las que hemos dado muestra en su momento.

c)el desarrollo metafórico, las imágenes y los símbolos más significativos y poéticos

Independientemente de la corriente estética a que podamos adscribir cada una de las voces, hemos de establecer que este elemento visual, potenciado hasta el límite por las vanguardias, ha enriquecido notablemente la imaginería y el campo metafórico en la poesía

religiosa. Además, la aplicación de cierta técnica cinematográfica y teatral ha contribuido a realzar el fenómeno sobre todo en aquellos que poetizaban ciclos litúrgicos (como las acotaciones de Ibáñez Langlois en El libro de la pasión o de Peñalosa en Un minuto de silencio, Copa de mundo), o estos magistrales versos de G. Mistral en que se ve el descendimiento de Jesucristo: "Desde tu vertical cae tu carne/ en cáscara de fruta que golpean:/ el pecho cae y caen las rodillas/ y en cogollo abatido, la cabeza"), amén de las propia personalidad poética, como la de Peñalosa (un auténtico maestro en crear imágenes de referente del mundo natural y de lo pequeño), Debravo o César Vallejo.

-He aquí algunas de la imágenes provenientes del sistema metafórico, de las que algunas se han transformado en símbolos:

1)del hombre del s.XX ante la Divinidad:

-"los jorobados": "estirpe de camellos esquivos y dorados/ todos por cargar la vida estamos jorobados" (Peñalosa)
-toro el hombre, y torero Dios. La faena descrita en "torero Dios" es una escenificación de la lucha entre el hombre y Dios. En otro poema, "Un toro bravo y célibe", de Peñalosa el bramido del toro se identifica con el grito del hombre ante el dolor del mundo.
-"el limpiabotas": "Estamos de rodillas/ en el mundo/ Los motores de pie/ nos pisan la cabeza/ El alma se nos fue/ boca abajo en el barro/ El hombre es sólo un pobre/ y sucio limpiabotas". Más adelante, Debravo, en su última etapa social, echará a andar su símbolo: "¡Hoy se ha puesto en pie y es como un árbol!/ ¡Se ha echado a caminar y es un río suelto!"
-"árbol muerto": "en medio del llano/ un árbol seco su blasfemia alarga/ un árbol blanco, roto/ y mordido de llagas", aunque esta autoimagen de G.Mistral responda a una problemática personal también puede ser asimilable a estas imágenes-símbolo que descubrimos.
-por fin, la ironía del "ateo timorato" parriano y la interrogación desencantada de Debravo, "¿Dónde –decíais- está Dios?"

2)de Dios:

Olvidándonos de la parte positiva, que como padre, por ej. tiene en Peñalosa, y de las minúsculas del costarricense, nos encontramos con las siguientes imágenes de Dios:

-un Dios "de otoño" para G. Mistral
-que "llora un sol de sangre, como un abuelo ciego!", en Vallejo, y que también le hace exclamar, "¡Oh jugador!", en su conocido papel de jugador con un dado que es el mundo; suertero ("la de a mil"), o enfermo ("espergesia").
-un Dios como un muñeco de barro, "He compleado el corazón de Dios/ le he mezclado agua humana/ le he metido mi imagen como un hierro/ que lo sostiene vivo y que lo agranda", que ha pasado de modelador a modelado en la visión de Debravo.
-un niño malvado en "juegos infantiles" de Nicanor Parra.

Y junto con las imágenes de Dios, los "fríos" de Debravo ante los desengaños de su presencia, "fríos que vienen siempre que estamos silenciosos/ imaginando a Dios con los brazos abiertos".

3)de Cristo

Junto con las magistrales imágenes de Ibáñez Langlois en su Libro de la pasión (algunas de las cuales nos recuerdan por su patetismo a la del "Cristo en gajos rotos" de Mistral, "la oración los mugidos el silencio de perro muerto", "y se puso a agonizar más hondo que nunca") nos encontramos las imágenes minusculizadas del "cristo pecador" de Vallejo, y la del cristo mecánico ("y que venga el cristo poderoso y enorme/ con mano de mecánico y un mapa universal como bandera"), o frutal de Debravo ("los cristos se nos pudren como frutos/ en las grandes bodegas") en un abanico amplio de los significados de la figura de Cristo (dando un poco la razón a aquellos dos poemas de Langlois que respondían a la pregunta evangélica '¿y quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?': "se dice que eres el primer existencialista/ se dice que el primer ecologista el vegetariano", "se dice que eres polimorfo hipotético parapsicológico/ el mito más hermoso de los pueblos mediterráneos", "y el viceversa la desnudez de la Trinidad en nuestros ojos ciegos").

4) de la relación del hombre con Dios y la Virgen:

Nos referimos sobre todo a las palabras-símbolo de Bernárdez: buque, ruiseñor y flor.

5)de elementos de la religión

Como "las golondrinas de los padrenuestros" de Bernárdez o el "San Cristobalón atlético/ transbordador del gigantesco Dios", de Peñalosa. También cabría señalar aquí el olor a "avemarías rezadas en la infancia" de Debravo.

6) Otras imágenes, como el amor para Peñalosa, "porque amarse es una cosa simple/ como beberse un refresco de limón/ en tarde calurosa", o estar enamorado, "ir por la calle con pies sismógrafos/ registrando la ternura de la tierra"; los huesos de la muerte en Debravo y Vallejo; el lloro de las cosas en Peñalosa ("Sé que va a llorar mi pequeño bolígrafo/ el día que yo muera, y los anteojos y el suéter/ los hombres se van, las cosas quedan"), o su espera en Cardenal; la mujer-árbol como símbolo de maternidad ("Los brazos aprendieron a tomar forma de cuna") otra vez en el escritor mexicano, como también las imágenes del alma y el cuerpo en el diálogo que establece el primero con el segundo ("te me deshaces como un terrón de arena/ palideces, te estiras, te quedas paralítico/ los ojos rotos como una vidriera a puñetazos/ el corazón tartamudea/... nos veremos en primavera al madrugar las rosas/ te quiere, tu alma"), imagen totalmente distinta a éstas de Debravo en que el alma es un gusano ("y les hundo las manos para buscarles alma/ y me sale un gusano prendido a la muñeca"), una astilla ("es una astilla/ mi alma, de aguzada y agresiva"), mal barro ("su alma sabe a barro"), excremento o llama pura ("y no saber si el alma/ es pozo de nutricios excrementos/ o una llama blanquísima que inundará las nubes/ y las hará brillar como tubos eléctricos"); o la de Cardenal, "donde las almas son diskettes que graba una computadora".
También la naturaleza personificada en Langlois ("el sol que es todo un símbolo de Jesucristo/ contempla estas tres cruces y se tapa el ojo de fuego"), que también forma parte del término de una comparación religiosa en Casaldáliga, "el pecado azuzando como un viento".

d)Los retratos magistrales y las caricaturas

Varios son los poetas que son maestros en este subgénero. Cardenal logrará retratos magistrales de los ricos y poderosos de nuestro siglo bajo su habitual prisma profético de denuncia (en las cantigas 16, 21, 23, 24, 27, 32 y 33 de CC, sobre todo en 'la danza de los millones'). Ibáñez Langlois hará lo propio retratando a diversos personajes que aparecen en el escenario de la pasión, como a Poncio Pilato ("permitidme un cuarto un quinto bostezo imperial/ es el tedio irremediable de la vida en el medio oriente/ toda llena de dioses/ me lo suponía"). Y Peñalosa, en la caricaturización del género plasmará en versos cortos en "garabatos" la ridiculización a generales, y teólogos ("salió con una red de silogismos/ a capturar a Dios que sesteaba en las rosas"). Por fin, y dentro de este apartado, encontramos la descripciones parrianas; unas desacralizadoras como la del " el ermitaño", y otras irónicas como la del cura que viola a la feligresa en el p. LX de Nuevos sermones... ("preferible pensar en otra cosa/ máxime si se tiene en consideración/ que la muchacha no se dio cuenta de nada/ por hallarse en estado cataléptico").

Sobre los esbozos de un panorama general de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea

Estas son algunas de las conclusiones que, en función de nuestra investigación, podemos extraer a la globalidad del fenómeno poético religioso hispanoamericano contemporáneo, para contribuir a futuras investigaciones.

-El fenómeno poético religioso hispanoamericano contemporáneo, en su mayoría, es el reflejo de una sociedad cultural cristiana católica, heredada evidentemente del traspaso histórico español de la misma, y es a este tipo de poesía religiosa a la que hemos dedicado nuestra atención.

-No obstante, creemos que esa cultura católica que se ha hecho propia, ha dado lugar a manifestaciones poéticas religiosas genuinamente hispanoamericanas, como son, principalmente, la poesía de la teología de la liberación, y las variantes de franciscanismo que encontramos en autores como Peñalosa, Debravo, y especialmente Gabriela Mistral, en quien lo religioso

franciscano se une a lo telúrico americano -ese sentimiento elementarista, arraigado en la realidad histórico-geográfica del continente- y a ciertas raíces de religiosidad indígena, autóctona y congénita, lo que ella denominó magistralmente como "paganía congénita", y sobre la que obra el franciscanismo.

-Podemos dividir los países según la importancia de la poesía religiosa en:

a) países con importancia: Chile, México y Argentina. Son los únicos con antologías de poesía religiosa. De entre los tres se puede decir que el país de poesía mariana por excelencia es México, debido a su inmensa devoción por la Virgen de Guadalupe, como demuestran los libros de Peñalosa y la antología de Salas.

b) países con intensidad: Cuba, Puerto Rico (cuya poesía religiosa hasta los 70 ha sido estudiada por Ciriaco Pedrosa), Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Urugay.

c) países con poca presencia: Perú, Venezuela, Ecuador, Guatemala y Panamá.

-En la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea se detectan con claridad las tres vías o caminos que nosotros hemos contribuido a señalar: la teológica, la franciscana y la intimista, amén de que existan otras posibles vías, como la piadosa o devota y la mística, de las que también nos hemos ocupado. De entre las tres, la teológica muestra en su doble senda de tradicional y de liberación un reflejo poético de un fenómeno eclesial oriundo de Iberoamérica, quizá la mayor originalidad y aporte a la literatura religiosa universal.

-La vía franciscana muestra el influjo del franciscanismo por toda hispanoamérica, en autores tan distintos como la chilena Gabriela Mistral, el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa, el costarricense Jorge Debravo o el argentino Fco. Luis Bernárdez. Muestra también un indicador claro de una espiritualidad dominante en la religiosidad católica de nuestro siglo.

-En cuanto a la intimista, ésta revela en su mayor hondura el hecho poético religioso en sí mismo, en cuanto a relación personal con la Divinidad, y aunque da cuenta de que hay un tipo disinto de poesía religiosa en cada poeta, según su propia personalidad estilística, refleja también la posicionalidad del hombre-poeta hispanoamericano, y por extensión universal, ante el Dios

católico y su credo, en caminos que van desde la adhesión y ternura hasta la desacralización, la blasfemia, la indiferencia o la suplantación, lo mismo que muestran el recorrido prototípico de la interrogante –y a veces angustia- existencial ante los temas de la muerte, el dolor, la resurrección personal, y los mismos temas enfocados también hacia el otro y la sociedad. A este último respecto constatamos el creciente interés, según avanza el siglo por los problemas sociales, y el intento de los poetas religiosos por contestar al mismo desde sus creencias. El compromiso religioso social es algo importante dentro de la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea.

-La poesía devota y la piadosa es otra vía que atraviesa los campos poético-religiosos hispanoamericanos, y aunque tuvo mayor volumen y poca calidad hasta la primera mitad de siglo, como reflejo de la religiosidad popular hispanoamericana, va renovándose gracias a determinados autores (Peñalosa, Ibáñez Langlois), aunque la consideramos la poesía religiosa de menor importancia, que no volumen, en el periodo contemporáneo. Muestra sintomática también este hecho de la evolución de la espiritualidad católica. Parte de la producción de Bernárdez ("la luz", "poema de las materias sagradas", "soneto a la natividad", "Vía Crucis" –"Hoy vendrá el perdón para Caín/ Lux fulgebit hodie super nos"-), y algunos poemas de G. Mistral ("Viernes Santos", "Locas letanías", "el establo") y Peñalosa (quien gusta de cantar a santos locales, o a su ciudad, como "crónica en rojo de 1592", o en algunos poemas de "canciones para entretener la Nochebuena", como "llega el ángel de la anunciación", "no temas María" o "la piñata de los ángeles") pueden adscribirse a ese tipo de poesía religiosa más convencional.

-Por fin, la poesía mística presenta pocos casos en la poesía religiosa por nosotros estudiada, debido quizá a que el hecho místico no depende de nuestra voluntad, y a que la religiosidad contemporánea va por otros caminos. No obstante, tanto en Bernárdez como en Cardenal encontramos los constituyentes de la misma, sobre todo en Cardenal, quien aporta a la expresión de la misma, una explicidad sexual muy consonante con la desinhibición sexual más contemporánea.

-Era necesario una redefinición de la poesía religiosa, basada en la misma naturaleza del hecho poético religioso, que tuviera en cuenta lo que han dicho antólogos, críticos y los propios poetas sobre su mismo quehacer. Además, partiendo de la misma, se ha trazado un posible modelo tipológico a la hora de estudiar la poesía religiosa.

-Falta un estudio global sobre el fenómeno poético religioso hispanoamericano contemporáneo, ya que tanto en las antologías, como en la única tesis que conocemos sobre el tema –del citado Ciriaco Pedrosa-, se nos presentan panoramas nacionales. Carecemos asimismo del panorama en el siglo anterior, lo mismo que de un estudio contrastivo (influjos, diferencias) con la poesía religiosa española.

-La presente investigación espera contribuir al inicio de dichas investigaciones, proporcionando el conocimiento de las tres vías y el estudio completo de nueve voces que han tratado con calidad poética el asunto religioso. Voces variadas, en procedencia, temporalidad y estilos, unidas por la calidad poética y que ejemplifican que la poesía religiosa es un hecho a tener muy en cuenta dentro del panorama de la poesía contemporánea.

-Pensamos al respecto que el apéndice de la presente investigación contruibuirá a dar pistas para futuras investigaciones que ayuden a modificar, redefinir o completar este boceto sobre un fenómeno tan complejo como apasionante.

APÉNDICE

En el presente apéndice daremos una relación por países de los poetas cuyas obras han sido analizadas en el campo de lo poético-religioso hispanoamericano contemporáneo. Sólo nos permitiremos breves comentarios en aquellos poemarios o autores que juzguemos oportuno. También, a título complementario, señalaremos aquellos poetas que pertenecen a la poesía devota o piadosa, propia de una estética heredera, en su mayor parte, del modernismo o del clasicismo.

1.- Países de especial importancia

MÉXICO

De los 58 autores que aparecen en la Antología mexicana de poesía religiosa de Carlos González Salas, y de los cuales ofrece una bibliografía -a la que remitimos-, nosotros, tras su lectura, coincidimos con Joaquín Antonio Peñalosa (carta 2 de enero de 1995) en señalar que los más válidos son Francisco Alday (1908), Alfonso Méndez Plancarte (1910-55), Concha Urquiza (1910-45), Manuel Ponce (1913-94. Lo más interesante es su estilo retórico especial –"en el insomne olivo de Nizán"- y los haikús espirituales en "elegías y teofanías" en Antología Poética FCE, 1980), y Alfredo R. Placencia (1930-73. Aunque El libro de Dios es un poco desigual, y es principalmente piadoso y devoto); mientras que los más "anticuados" y piadosos son: J. Arcadio Pagaza (1739-1918), I. Montes de Oca y Obregón (1840-1921), S. Díaz Mirón (1853-1928), Manuel José Othón (1858-1906), Jesús E. Valenzuela (1956-1911), Francisco González León (1862-1945), Antenógenes Segale (1868-1903), Amado Nervo (1870-1919, es suyo el poema 'si tú me dices ven'), José Juan Tablada (1871-1945), Enrique González Martínez (1871-1952) y Paloma Castro Leal (autora de A la sombra de Dios y otros poemas). Recordemos que también se puede incluir Sangre devota de Velarde o Prácticas de vuelo y Cosillas para el nacimiento de Pellicer en ese segundo grupo; mientras que los poemas "nocturno de los ángeles" o "estancias nocturnas" de Villaurrutia constituyen buenos ejemplos de poemas religiosos.

Hay que tener en cuenta también, dentro de la poesía religiosa mexicana, la ingente cantidad de poesía verbal de "décimas y valonas" religiosas, " a lo divino", como se recoge en la

recopilación de Socorro Perea, Décimas y Valonas, archivo histórico del Estado Casa de la Cultura de S. Luís de Potosí, 1989. Suelen estar dedicadas a imágenes de Virgen, Santos diversos, alabanzas, fiestas religiosas, angelitos ('muertitos'), nacimientos del Niño Dios, la Biblia, y apariciones de la Virgen de Guadalupe. Precisamente la abundancia de poesía mariana es la que ha dado lugar a las diversas antologías de poesía guadalupana hechas por Joaquín Antonio Pañalosa, como la reseñada del s. XX, Flor y Canto de Poesía Guadalupana, Siglo XX, Ed. Jus, México, 1983. Poesía religiosa devota y piadosa, que muchas veces posee gran calidad. Este hecho es el que hace que México sea el país de poesía mariana por antonomasia.

Otros poetas religiosos mexicanos son José Gorostiza (1901-73), Alí Chumacero (1918-), y Bernardo Casanueva Mazo (1920-).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ARGENTINA

De la Antología de la poesía religiosa argentina, de Roque Raúl Aragón podemos decir que casi todos los poetas antologados pertenecen a la corriente piadosa, devota clasicista y heredera del modernismo. Mediocres son las poesías de Bruno Jacovella, Jose María de Estrada, Sola González, Dimas Artuña, Gaspar Pío del Corro, Jacobo Fijman, Mariano José Petit de Murat, Bernardo Ranalletti, Héctor Pedro Soulé, y Lisardo Zía. Mejores son las de Helvio Botana ("Simón Cirineo"), Leonardo Catellani, y Leopoldo Marechal. Éste último es el de mayor calidad, después de su amigo Bernárdez, en poemarios como Laberinto de Amor (1936), Sonetos a Sophía o El Centauro (1940).

Otro autor que aparece en la antología de Aragón es el sacerdote salesiano Luis Gorosito Heredia. Presenta un poemario interesante, La fiesta del cielo (Cuadernos de la brújula, buenos Aires, 1962), sobre todo en su segundo poema "El albañil" -especie de alegoría de la figura de Cristo que va construyendo en el interior del poeta su obra-, ya que, otro libro anterior, Las siete palabras de Cristo en la Cruz es un ejemplo más de un tipo de poesía devota sin fuerza ni originalidad. Similar es la calificación de Sonetos del Amor Divino (Ed. Difusión, Buenos Aires,

1953) de Atilio García Mellid, con unas composiciones arcaicas, llenas de consideraciones piadosas y admoniciones de prédica.

Mejor consideración tienen Alfredo R. Bufano (1895-50) y María Rosa Lojo (1954), objeto de estudio, como sabemos, de Ana María Rodríguez Francia en Perspectivas religiosas en la poesía argentina (Alfredo Bufano, Francisco L. Bernárdez, M. Rosa Lojo). El primero especialmente con los versículos de Colinas del alto viento (1943) y la segunda con los poemas en prosa de Forma oculta del mundo (1991), que instalan la poesía religiosa argentina en una religiosidad más contemporánea en fondo y forma, mientras que poetas como Emilio Breda continúan renovando la clásica poesía piadosa y devota, en Los villancicos del Ángel Gabriel (Plus Ultra, Buenos Aires, 1986).

Otros poetas en que lo religioso tiene cabida son los poetas Oswaldo Pol, sacerdote jesuita, Roberto Juarroz (1925-95) y Olga Orozco (1920).

CHILE

Como ya quedó expuesto en su momento la Antología de poesía religiosa chilena, de R. Cánovas y Miguel Arteche, contiene un material abundantísimo para indagar en la poesía religiosa de ese país (de los 142 autores seleccionados para el s.XX se antologaron sólo 70). Nosotros, después de su lectura, destacamos a los siguientes autores -amén de los Parra, Ibáñez Langlois, Gabriela Mistral, y los ligeramente mentados Raúl Zurita y Pablo De Rokha-: Pedro Prado (1886-1952), Ángel Cruchaga (1893-1964), Rosamel del Valle (1900-65), Humberto Díaz Casanueva (1908-92), Oscar Castro (1909-47), Eduardo Anguita (1914-1992), Roque Esteban Escarpa (1914), Venancio Lisboa (1917), Miguel Arteche (1926), Hugo Montes (1926), David Rosenmann Taub (1927), Rosa Cruchaga (1931), Delia Domínguez (1931), Joaquín Allende (1935), Fidel Sepúlveda (1936), Hernán Lavin cerda (1939), Jaime Quezada (1942), José Paredes (1951), y Andrés Morales (1962).

De entre todos, nosotros nos hemos acercado a las obras de algunos de ellos. De

Humberto Díaz Casanueva (Antología poética, ICI, ed. Cultura Hispánica, 1986), El blasfemo coronado, El hierro y el hilo y El pájaro Dunga, un libro en que el pájaro es un símbolo del hombre alienado. Su poesía es bastante parecida y deudora de la de Huidobro, una poesía de la muerte, el dolor, y la angustia existencial, donde el único Dios que aparece es "Dios ciego que se deshace en la semejanza de otro". Del coautor de la antología, Miguel Arteche (Antología de veinte años 1950-70, Ed. Universitaria, 1971) hemos de señalar que en su poesía lo religioso tiene bastante presencia, con un tratamiento católico. Tiene poemas a la Virgen ("invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis"), La Pasión ("Gólgota"), y consideraciones piadosas ("satisfaciendo agravios") o morales ("los hombres prudentes"), pero con una piedad que no empalaga pues busca la renovación temática y formal. Su verso es duro y anguloso, oscilando desde formas libres a sonetos. Mantiene un buen nivel poético, con los recursos propios de la estética contemporánea.

Y a continuación señalaremos seis poemarios religiosos interesantes y bastante actuales: Las manos del leñador (Ed. Tebaida, Santiago de Chile, 1969) y Siete Días de Amor (Rev. "Espejo de paciencia, nº 2, págs. 77-81, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1996) de Sergio Macías; Leyendas del Cristo Negro (Ed. Polémica, Santiago de Chile, 1963) de Mahfud Massis; Longino Traspasado (Ed. Encuentro, Madrid, 1983) de Joaquín Alliende; Huerfanías (Ed. Pehuén, Santiago de Chile, 1985) de Jaime Quezada; y Los poemas crucificados de José María Memet (1957).

CUBA

Mencionamos algunos de los numerosos poetas religiosos cubanos que merecerían especial atención:

-Miguel Barnet (1940),La sagrada familia, Col. premio Casa de las Américas, 1967. Poesía sencilla y clara, sin excesivas pretensiones, y de tono popular.
-J. Lezama Lima (1910-76),Obras completas, Tomo I y II, Ed. Aguilar. Lo contrario del anterior. Toda su obra se puede interpretar con claves de una religiosidad "sui-generis", de claves personales. Poca poesía de temática religiosa, salvo 4 sonetos a la Virgen y uno "A Santa Teresa

sacando unos Idolillos", y que presenta el mismo alquimismo, "Deípara, paridora de Dios. Suave/ la giba del engañado para ser/ tuvo que aislar el trigo el aire,/ el aire de la flor, no ser del querer".
-Eugenio Florit (1902-), Obras completas (libros de poesía 1946-74), Society of Spanish and Spanish-american Studies, Volumen II. Buen poeta religioso, de una poesía religiosa, íntima, vital y honda dirigida en asonante en la mayoría de las ocasiones, a un Dios compañero y padre ("tenemos tanta confianza contigo"), que se encuentra en la escritura ("y con el alma en vilo por las cuartillas/ pensamiento perdido, te voy buscando) o en la ola ("y más que el universo: preso Dios,/ que me habla en el ruido de la ola/-espiral interior de caracola-/ con la sola palabra de su verso"). El poema "para empezar" (1974) es muy parecido en tono a los Consejos para Cristo al comenzar el año de Debravo ("A ver, Señor, cómo te las arreglas/ para que todo esto no se vaya al Diablo"). Le emparenta también con el costarricense su inquietud por la muerte y la soledad., aunque Florit nunca pierda la fe.
-Emilio Ballagas (1908-54) es el poeta cubano de la expresión católica de la experiencia de la intimidad, expresada normalmente en sonetos, como en Cielo en Rehenes. Poeta aceptable.
-Cintio Vitier (1921-) en Vísperas (1953),Testimonios (1968) y La flecha al pie (1981) parece seguir la estela de Lezama, en cuanto a que su poesía, que no es estrictamente religiosa, es bastante difícil, como los tres poemas dedicados a Santa Teresa en el primer poemario o "las Bodas", del segundo.
-Eliseo Diego (1920-1994). Su poema En la calzada de Jesús del Monte, 1949, colinda con la poesía religiosa.
-Fina García Marruz (1923-). En su Poesías escogidas (Ed. Letras cubanas, 1984) podemos encontrar algunas poesías religiosas, pero todas bastante convencionales ("Salmo"). Tiene una poema dedicado a la muerte del Ché en que equipara su figura con la de Cristo, pero que no posee mucha calidad.
-Dulce María Loynaz (1902-). En su Obra lírica, Aguilar, 1955 encontramos numerosos poemas religiosos (algunos de los cuales son poemas en prosa), de una religiosidad popular, bíblica, e intimista.

Otros poetas que tratan el tema religioso son Antonio Cisneros (David, El libro de Dios y los húngaros, Gloria del niño Jesús de Culca), Emilio de Armas, Raúl Hernández Novás, Aramís Quintero, Luis Álvarez, Ramón Cabrera Salort, Lourdes Renzoli, Rita Martín, y Roberto Méndez

PUERTO RICO

Cabe destacar, entre otros a los siguientes poetas: Evaristo Ribera Chevremont (1896-1976); Manuel Joglar Cacho (1889-. Modernista católico. Interesantes su Soliloquios de Lázaro –56-; Canto a los ángeles –58-); Francisco Matos Paoli (1915-), Felix Francisco Oppenheimer (1912-. Gran sonetista. Buenos sus Lírios del testimonio), y Francisco Lluch Mora (1926-. En sus interesantes Del barro a Dios –54- y Canto desesperado a la ceniza –55-). Además de éstos, reseñamos un libro interesante de Rafael A. González Torres, El Cántaro Celeste, Ed. Yaurel, San Juan, Puerto Rico, 1982.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

NICARAGUA

Son también bastantes los poetas nicaragüenses que han hecho poesía religiosa. Entre ellos vale la pena destacar:

-de Azarías H. Pallais [(1886-1954), Antología, (Ministerio de Educación, El Salvador, 1963)], diremos que es un poeta de estética finisecular, cuya poesía religiosa se adscribe a la poesía devota o piadosa ya mencionada. Su Libro de las Palabras evangelizadas (la Unión, Managua, 1968), que pensamos no es poesía en prosa, lo juzgamos ordoxo, pese a lo que Pablo Antonio Cuadra manifiesta en el prólogo, considerándolo como precursor de "palabras socialistas, quizá las primeras que se pronunciaron en Nicaragua".

-Ernesto Gutiérrez (1929-1988). En Antología poética, (Educa, 1976), hemos encontrado alguna poesía religiosa, de carácter tiernamente intimista ("a Tito", dedicado a su hijo tempranamente muerto) y otras en las que expresa demasiado prosaicamente su confesionalidad ("per ipsum, et cum ipso et in ipso").

-Joaquín Pasos (1914-47), dejó escritos brillantes poemas religiosos. En Poemas de un joven, (FCE, México 1962), confiesa el poeta sus cuatro cariños "el otro, el mío, el del aire, el de Dios".

Y a continuación, en "Las Bodas del Carpintero", que lleva de subtítulo "Canto de Matrimonio", hace un innovador poema basándose en el Cantar de los Cantares bíblicos, uniendo al mismo un desarrollo metafórico de José como carpintero y la Virgen como tabla, y ambos la cruz. Uno de los poemas más interesantes de la poesía religiosa nicaragüense que hayamos leído. Además tiene Pasos algún poema devoto ("oración a Santo Domingo", "Granja en Getsemaní") y de oración ("plegaria contra el egoísmo y el orgullo"), de una aceptable calidad, aunque sin mucha novedad.
-Pablo Antonio Cuadra (1912) es un gran poeta religioso, de una religiosidad ortodoxa católica que renueva moldes devocionales y piadosos ("Cristo en la tarde", poema VIII de Canto Temporal, "Himno de Horas a los ojos de Nuestra Señora") y que responde a un intimismo que a veces es plegaria ("Oración por Joaquín Pasos") y otras grito ("un Dios entre la frente y entre los cielos, dadme!"). En Obra poética completa (Asociación Libro Libre, San José de Costa Rica, 1984) encontramos los tres poemarios religiosos más importantes Canto Temporal (1943), Libro de horas (54), en el que mezcla en "nocturno sobre el tálamo" elementos de la tradición nicaragüense con la cristiana, y Canciones de Pájaro y Señora (1958), inspirado en un tipo de cancioncillas amatorias típicas de Nicaragua, y que muestran a las claras su devoción mariana.

Otros poetas religiosos son José Coronel Urtecho (1906-94, 10 cartas al Pater), Alfonso Cortés (1887-1969), Luis Alberto Cabrales (1901-74), Eduardo Zepeda (1930-), y Julio Valle Castillo (1952-).

COSTA RICA

Como ya señalamos en las páginas dedicadas a Jorge Debravo, varios son los poetas religiosos, de los que toca hacer ahora una pequeña mención:

-En la Antología poética (Ministerio de Educación Pública, San José, Costa Rica, 1959), de Roberto Brenes Mesén (1874-1947), encontramos muchos poemas filosóficos espiritualistas (fue miembro de la Sociedad Teosófica desde 1903, y presidente de una logia. Su poemario Rasur es una muestra elocuente del mismo) y algunos religiosos de recreación bíblica como "Salomé", en los que siempre busca un punto de vista diferencial ante lo convencional histórico, como sucede

en su libro en prosa Lázaro de Betania (San José, Ed. Costa Rica, 1967), en el que Lázaro se muestra inconforme con su resurrección.

-Laureano Albán (1942) tiene dos poemarios religiosos interesantes. El primero, Este hombre (Ed. Costa Rica, 1967), supone un emparejamiento del poeta con Dios y la muerte ("A Dios"), que le lleva a quedarse sin fe: "ya no me queda fe/ y Dios me ha asegurado/ que yo soy él/... y un gran miedo de tener que ser Dios/sin fe"), en una pose de hermanamiento ante la muerte ("callemos en el hueco donde estamos, juntos/ abrazados, hombro a hombro/ como dos muertos que callaran muertos"). Otro poema interesante es "ángeles", en que equipara los hombres con los ángeles, "un poco rotos/ por la eternidad./ Pero ángeles). Aunque es de noche, (Gráficas Alcor, Zaragoza, 1983) es el segundo poemario, "trece cantos en el trescientos noventa y dos aniversario de la muerte de San Juan de la Cruz". Arnoldo Mora Rodríguez ha estudiado la poesía religiosa de Laureano Albán en la revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Káñina, vol. IX (1), págs. 81-86, 1985.

-Jorge Charpentier (1933) y sus Poemas de la respuesta, (Editorial Costa Rica, San José, 1977)

-Fernando Centeno Güell (1908-92) tiene también un poemario religioso singular, El ángel y las imágenes (Imprenta Española, San José, 1953)

-Rodrigo Quirós (1944) también cuenta con dos poemarios interesantes, como son Abismo Sitiado, (Ed. Costa Rica, San José, 1973) y A tientas en la luz, (Dpto. de Publicaciones de la Universidad Nacional, Costa Rica,), y otros poemas religiosos, como los que aparecen en Después de nacer (Ed. Costa Rica, 1967), "totalidad" o el poema dialogado y teatral "la prueba", en el que Dios le pide al hombre la prueba de estar vivo, y éste le muestra su alma.

Por fin, dos poemarios, Epopeya de la cruz de José María Alfaro Cooper (1861-1939), y La senda de Damasco y Rimas Serenas de Rogelio Sotela.

COLOMBIA

Estos son los autores que estimamos de especial relieve en nuestro campo:

-De Helcías Martán Góngora, Suma poética (Ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, 1969); Auto de fe, (Esparavel, Santiago de Cali, 1975) y Breviario Negro, (Ed. Occidente, Santiago de Cali,1978). En el primer poemario aparecen algunos poemas religiosos testimoniales

de su confesionalidad, como "maitines" y "Laus Deo", que no revisten transcendencia. Más interesante es la manifestación negrista, tan importante en este autor, en lo religioso, tanto en temática como en forma, en "negro espiritual" y "santoral" ("San Miguel Arcángel/ y San Rafael/ vencen al demonio/ y nos dan el pez/ Aoya é mi San José/ aoya é", del segundo poemario.

-Germán Pardo García. En sus Himnos del hierofante (FCE, México 1969), se queda en un intento de poesía que pretende adoctrinar sobre lo sagrado. Sus sonetos están llenos de palabras de una estética sentida como antigua (terrígena, nubéculas, nectarios hemisferios, etc.) y de infinidad de admiraciones.

-Manuel F. Rugeles en Puerta del Cielo (Librería Voluntad S.A., Bogotá, Caracas, 1946) se nos presenta como un poeta religioso bastante aceptable, aunque echemos en falta cierta unidad en el libro. Su religiosidad, vertida en sonetos, cuando es intimista y personal mantiene un buen tono (en la parte de "Paraíso Recobrado", "la anunciación del alba me revela/ que el fluir de la vida no se agota/ y la gracia de Dios no se consume"), pero cuando se torna doctrinal, prefabricada, se vacía y se pierde ("Pausa de Dios", "Danos, Señor más dicha y no pobreza", "por tu azul, por tu cielo y por tu estrella"). También su poesía tiene un corte existencial propio (en la parte "Clamor de tierra herida"), en el que siempre triunfará Dios, "y sobre tanto lloro y tanta muerte,/ se habrá de alzar tu mano como un lirio/ y tu signo de amor se hará mas fuerte".

-De Porfirio Barba Jacob (1883-1942), que no es propiamente un poeta religioso, señalamos como curiosidad la presencia de Satán, como fuerza que le lleva a la carne (en la parte I de "sus poemas predilectos" en Antorchas contra el viento, ed. de Gobernación de Antioquia, secretaría de Educación y Cultura, 1983). No obstante, en poemas como "oración" o "tierra inmortal" se muestra su mejor religiosidad. En cualquier caso, no es poesía ni novedosa ni de excesiva calidad

-Merece también citarse, por lo que significa de vaciamiento de lo religioso, como tradicionalmente se entiende, el poemario de J. Gustavo Cobo Borda (1948), Todos los poetas son santos, (Fondo de Cultura Económica, México, 1987). Para él "escribir es rezar de modo diferente/ Las únicas noticia que valen la pena están en los poemas./ todos los poetas son santos e irán al cielo". En este sentido, lo sexual -que aparece abundantemente en el poema- se equipara con lo religioso, de una forma diferente a como lo hacen Debravo, Vallejo o Cardenal, en "Recobrando el Paraíso", "la oscura tibieza/ entre tus nalgas y tus muslos/ se llama Paraíso", ya que lo religioso no tiene ningún sentido explícito que el poeta nos haya comunicado.

Otros poetas que tratan lo religioso son Gonzalo Arango (1931-76), Elki Restrejo, Rafael Maya, Antonio Llanos (1905), Jorge Gaitán Durán (1924-62), Jaime Escobar Sarranillo (1930), y William Agudelo (1942).

URUGUAY

Dentro del notable grupo de poetas uruguayos que han entrado en los religioso, anotamos:
-José Gervasio Muñoz Ircua. Su libro Poemas místicos-líricos-filosóficos (Ed. Florensa and Lafon, Montevideo, 1951), con prólogo de Juana de Ibarbourou es una compilación de poemas devotos y piadosos ("el nazareno", "la última cena", "a San José"),de corte tradicional y propios de una estética heredera del modernismo ("Sangre Polimnia"), llena de admiraciones ("!Gloria in excelsis Deo!", "a Íñigo de Loyola").
-Juana de Ibarbourou (1985-1979) tiene abundantes poesías religiosas en su producción poética (Obra completa, Aguilar, Madrid, 1953). Creemos que su mejor poesía religiosa es la de corte popular e intimista, de verso fácil y limpio ("Canciones de Natacha", "Burrito Santo", "Relato del beso de San Francisco al leproso", "romance de las vírgenes fatuas"), ya que cuando su verso se hace oficialmente piadoso o devoto, sus abundantes composiciones se lastran ("Fundación de la Iglesia católica", "Santa Mª del Perpetuo Socorro", "Santa Mª de Guadalupe", "Sagrado Corazón"). Sus Loores de Nuestra Señora, son composiciones en prosa, a las que no damos el calificativo de poéticas, llenas de diminutivos, en las que se comprueba que lo popular es el venero del que bebe la poeta. También se nota su predilección por la figura de San Francisco de Asís.
-Esther de Cáceres hace una poesía religiosa interesante (Concierto de amor y otros poemas, Ed. Losada, Buenos Aires, 1951) y eminentemente femenina. Muestra la faceta de un amor pseudo-místico y piadoso, enmarcado en la predilección por el entorno natural, ("Nocturno herido", "La primavera", "canto al otoño", "tiempo de Pasión", "Siete saetas", y especialmente "encuentro") de quien trata a Dios con la familiaridad de saberse amada. Su léxico es, al igual que sus versos (de 7 y 11 normalmente), la mayoría de las ocasiones sencillo. Otros dos aspectos importantes de su poesía religiosa son los ecos de San Juan ("Preludio de la noche"), y su concepción de los numerosos ángeles que pueblan sus versos (son objetos -música, sol, luna- que se transforman en

ángeles, “Al ángel de la música”, “Al ángel del sol”, etc.)

La temática religiosa tiene cabida también en Ida Vitale (1926), Norma Suiffet (El poema de la cruz), Clara Silva (Los delirios, 1954) y Rubinstein Moreira (Territorios y cantares)

2.- Países con menor desarrollo del tema religioso

Con referencia a los países donde menor desarrollo parece tener el tema religioso podemos señalar lo siguiente:

En El Ecuador son especialmente significativos Fernando Cazón Vera (1935) [en El hijo pródigo (Colección letras del Ecuador, 1977) encontramos algunas composiciones religiosas, ya que el hijo pródigo no es más que una expresión de referente evangélico que adquiere nuevos significados. El mejor poema religioso del libro es, a nuestro modo de ver “Cristo hoy”. Los poemas “El primer discípulo”, y principalmente “Dios”, tienen un tono negativo, “Ya te habrás perdonado a ti mismo/ cuando te arrepentiste de nosotros/ padre enésimo y múltiplo”], María Amalia de la Santísima Trinidad [en Poemas al Niño Dios, (Guayaquil, Ecuador, 1972), hace una poesía religiosa piadosa, de tono menor, en formas clásicas, y sin mayor transcendencia: “El veinticinco/ de cada mes/ le ofrendo al niño/ yo mi cariño,/ y espero vuelva/ por mí otra vez”], César Dávila Andrade (1918-67) y Ruben Astudillo (1938).

Vicente Gerbasi (1913-92), en Venezuela, es un poeta que cuando trata lo religioso, lo hace desde una óptica de confianza cristiana, con positividad. Como se ve en su Antología poética (Ed. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1956), el tema religioso es familiar, ligado al ámbito de la creación, y por tanto personal e intimista, pero no excesivamente frecuente en su poesía (“sinfonía en sueño”, Poemas de la noche y de la tierra”). Uno de sus poemarios, Mi padre el inmigrante puede dar pie a una doble interpretación de la figura paterna (su padre/ Dios). Sus versos libres poseen una aceptable calidad poética (“me hundo en las palpitaciones reverberantes, en las ondas/ en el temblor divino, donde se abre la

rosa de montaña/ en los brillos fugaces, en la imagen insondable de Dios/ que ha creado los cielos y la tierra, con esa geografía de fuego/ y ha dado a mi corazón la forma del día y de la noche"). Otros poetas son J. Liscano (1915-), R. Medina y Manuel Felipe Rugeles.

Un poeta religioso guatemalteco significativo es el sacerdote Hugo Lindo (1917). En Poemas eucarísticos y otros (San Salvador, 1943) encontramos poemas religiosos de formas tradicionales y de temas piadosos, sin ninguna novedad, y muy convencionales (así p. ej. "Te Deum" termina: "Gracias, Señor, por este regocijo/ de terminar mi canto/ en el nombre del Padre, en el del Hijo/ y el Espíritu Santo") mientras que en su Libro de Horas (Ed. El libro de Guatemala, 1948), pese al título, lo religioso constituye más bien un telón de fondo. Además, podemos mencionar a Hugo Estrada. El libro del panameño Gaspar Octavio Hernández (1893-1918), Cristo y la mujer de Sichar (1916 Obras selectas, Instituto Panameño de Cultura Hispánica, 1966), es un poemario en que el poeta inventa, en un lenguaje de términos fosforescentes, sobre la recreación dialogal del episodio evangélico del encuentro de Cristo con la mujer pecadora en el pozo de Sicar: "y tu mirar... ¡Qué paternalmente miras! Ojos/ como los tuyos nunca reflejaron enojos/ ojos como tus ojos celestes y extrahumanos/ no vi en los varones hierosolimitanos"; "Te ansío/ Señor, ¡Quiero ser lirio! ¿Querrás tú ser rocío?". Mientras, en Perú, a partir de lo observado en las obras de Jesús Cabel, (Fiesta prohibida: apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana (60-80), Lima, Sagsa, 1986) y de Manuel Suárez-Miraval (La poesía en el Perú, Lima, Tawantinsuyu, 1959) podemos señalar como poetas adentrados en parte en lo religioso a J. Higgins, Jorge Eduardo Eielson (1921), Blanca Varela (1926) y Marco Martos (El libro de Dios y de los húngaros).

En Honduras, la antología Poesía hondureña de hoy (Nuevo Continente, 1971) de Oscar Acosta nos muestra la veta religiosa de Jorge Federico Travieso (1920-53), Miguel R. Ortega y Filadelfo Suazu (1932). También Selena Millares ha destacado el carácter religioso de ciertos poemas de Roberto Sosa (Los pobres) y de Juan Ramón Saravia (1951-, Pasajes bíblicos). El boliviano Pedro Shimose (1940-), ofrece rasgos religiosos en "Triludio" y "cuatro negros espirituales en Memphis (Poemas, Ed. Playor, 1988). En la República Dominicana aparecen autores como Héctor Inchaustegui Cabral (cfr. El artículo de Eduardo Espina, "entre la isla y el cielo: la poesía socio-religiosa de Enchautegui Cabral", rev. Iberoamericana nº 142, enero-marzo

1988) y Miguel Fonseca [En La poesía dominicana en el s.XX (Santo Domingo, UCMM, 1976) de Alberto Baeza Flores, Nueva poesía dominicana (Cultura Hispánica, Madrid, 1953) de Antonio Fernández Spencer, y Literatura dominicana del s. XX (UCMM, Santo Domingo, 1973) de Incháustegui], mientras que en Paraguay nos encontramos con Natalicio González (Baladas Guaraníes, Elegías de Tecnotitlán), Herib Campos Cervera (1908-53, Ceniza remidida), Josefina Plá (1909-), Francisco Pérez Maricevich (1937-) y Ovidio Benítez Pereira (1933-) (cfr. "de la religión guaraní a la religiosidad paraguaya" en Acción Revista, 6, nº 23, Asunción, La poesía en el Paraguay, Francisco Pérez Marucevich, Ed. Centenio 1969).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se encuentra dividida en diversos apartados para facilitar su consulta. Se ha intentado evitar la elaboración de meros repertorios en aras de la precisión, concisión y eficacia, sobre todo en aquellos autores que cuentan con abundante crítica (César Vallejo, Gabriela Mistral, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Francisco Luis Bernárdez). Se ha indicado por un espacio la separación entre las obras de los poetas analizados y su crítica bibliográfica.

Poesía religiosa en general

A)Antologías

- Francisca, Julia de, Antología de la poesía eucarística española, Madrid Joyas Bibliográficas, 1952
- Arteche, Miguel y Cánovas, Rodrigo, Antología de la poesía religiosa chilena,Chile, Facultad de Letras, Ed. Universidad Católica de Chile, 1989
- Champourcín, Ernestina de, Dios en la poesía actual, Madrid, B.A.C., 1970
- Esteban Escarpa, Roque, Voz celestial de España, Santiago de Chile, Ed. Zig-zag, 1944
- González Salas, Carlos Antología mexicana de poesía religiosa, México, colección "voces nuevas", nº13, Ed. Jus, 1960
- Herrero, Miguel y Pemán, José María, Suma poética, Madrid, B.A.C., 1950
- Llanillo, Antonio R, Mil años después (antología breve de poesía religiosa actual), Diputación provincial de Burgos, 1978
- Luis, Leopoldo de, Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964) Poesía religiosa, Madrid, Ed. Alfaguara, 1969
- Martínez Ruíz, Florencio, Nuevo mester de clerecía, Madrid, Editora Nacional, 1978
- Pemán, José Mª, Poesía nueva de jesuítas, Madrid, C.S.I.C., Instituto Antonio de Nebrija, 1948
- Raúl Aragón, Roque, Antología de poesía religiosa argentina, Argentina, Ed. Culturales argentinas, 1967
- Río, Emilio del Antología de la poesía católica del s. XX, A. Vasallo editor, 1964
- Valbuena Prat, Ángel Antología de poesía sacra española, Barcelona, Ed. Apolo, 1940.

- Velasco, R., Poesía sacerdotal contemporánea, Logroño, Seminarios Claretianos de Cantabria, Santo Domingo de la Calzada, 1957?

B) Estudios

- Castro Calvo, José María, La Virgen y la poesía, Barcelona, Secretaría de Publicaciones, 1954
- García Viñó, Manuel, "Poesía religiosa española contemporánea", en Arbor, nº 401, Madrid, mayo 1979, págs. 77-81.
- Hatfeld, Helmut, Estudios literarios sobre mística española, Madrid, Gredos, 1968
- Pedrosa Izarra, Ciriaco, Religión y religiones en los poetas, Madrid, Ed. Fax, 1974
- Rodríguez, Manuel José, Dios en la poesía española de posguerra, Pamplona, Eunsa, 1978
- Roffé, Mercedes, La literatura religiosa española e hispanoamericana, Buenos Aires, Biblioteca Clásica Contemporánea, Ed. Losada, 1991
- Ribes, Francisco, Poesía última, Madrid, Taurus, 1963
- Rodríguez, Israel, El hombre y las metáforas de Dios en la literatura hispanoamericana, Library of Congress, 1990.
- Sticco, María, Estudios de literatura religiosa española, Madrid, Gredos, 1964
- Souviron, José María, El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967

Obras poéticas de los autores y bibliografía crítica

- Bernárdez, Francisco Luis:
-Orto, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922
-Bazar, Madrid, Rivadeneyra, 1922
-Kindergarten, Madrid, Rivadeneyra, 1923
-Alcándara, Buenos Aires, Ed. Proa, 1925
-El Buque, Madrid, 1935, 43, Ed. Escellicer, 1958
-La ciudad sin Laura. El Buque, Buenos Aires, Losada, 1941
-Poemas de Carne y Hueso, Buenos Aires, Losada, 1943
-Cielo de Tierra, (1937), Buenos Aires, Sudamericana, 1943

-Poemas Elementales, Buenos Aires, Losada, 1942
-Las Estrellas, Buenos Aires, Losada, 1947
-El Ángel de la Guarda, Buenos Aires, Losada, 1949
-Poemas Nacionales, Buenos Aires, Losada , 1950
-La Flor, Buenos Aires, Losada, 1951
-El Arca, Buenos Aires, Losada, 1953
-El Ruiseñor, Buenos Aires, Losada, 1954
-La Copa de Agua, Buenos Aires, Sudamericana,1963

- Alonso Gamo, José María, Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez, Madrid, Cultura Hispánica, 1951
- Lacunza, Angélica Beatriz, La obra poética de F. L. Bernárdez, Buenos Aires, Muemul, 1964
- Moreno Báez, Tres poemas católicos (El Buque, El Ángel de la Guarda, La Flor), Ed. Escelicer, "La vid", 1958
- Rodríguez Francia, Perspectivas religiosas en la poesía argentina. Alfredo R. Bufano, Francisco Luis Bernárdez, Ana María Lojo, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995

* * *

- Ibáñez Langlois, José Miguel:
-El marxismo: visión crítica, Madrid, Ed. Rialp, 1975
-Teología de la liberación y lucha de clases, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 1985
-La creación poética, Madrid, Ed. Rialp, 1964
-Poesía chilena e hispanoamericana actual, Santiago de Chile, Ed. Nacimento, 1975
-Rilke, Pound, Neruda: tres claves de la poesía contemporánea, Madrid, Ed. Rialp, 1978
-"Carta abierta a Ernesto Cardenal", Santiago de Chile, El Mercurio, 24-X-71
-Qué palabras, qué lagrimas, Ed. Josén Laurel, 1954
-Desde el cauce terreno, Madrid, col. Adonais, Ed. Rialp, 1936
-La tierra translúcida, Madrid col. Adonais, Ed. Rialp, 1958

-La casa del hombre, Madrid,Talleres Gráficos Orbe, 1962

-Eterno es el día, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1968

-Poemas Dogmáticos, Santiago de Chile, Ed. Universidad, 1971

-Futurologías, Santiago de Chile, Ed. Universitaria,1980

-Libro de la Pasión, Madrid, Ed. Rialp, 1987

-Veinticinco años de crítica, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1992

-Busco tu rostro: antología poética, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1989

-"Entrevista a Ibáñez Langlois", rev. Nuestro Tiempo, Universidad de Navarra, Octubre 1989, págs. 45-51.

* * *

-Cardenal, Ernesto:

-La hora O y otros poemas, Barcelona, El Bardo, 1971.

-Epigramas, México, Universidad Autónoma de México,1961

-Gethsemany, ky, México, Ediciones Ecuador, 1960.

-Salmos, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1969.

-Oración por Marilyn Monroe y otros poemas, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

-El estrecho dudoso, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

-Homenaje a los indios americanos, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

-Canto Nacional, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.

-Oráculo sobre Managua, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.

-Tocar el cielo, Salamanca, Lóguez Ediciones, 1981.

-(Nostalgia del futuro, Managua, Ed. Nueva Nicaragua,1984).

-Vuelos de victoria, Ed. Universitaria, 1985.

-Quetzalcóatl., Madrid, Ed. Visor, 1988.

-Los ovnis de oro (poemas indios), México, S.XXI, 1988. (Madrid, Ed. Visor, 1992)

-Cántico cósmico, Managua, Ed. Nueva Nicaragua, 1989. (Ed. Trotta, Madrid, 1992)

-Telescopio en la noche oscura, Madrid, Ed. Trotta, 1993

- AAVV La santidad de la revolución, Salamanca, Ed. Sígueme, 1978. En este libro aparece la entrevista a Cardenal de junio de 1972 realizada por Hermann Schultz.
- Arellano, Jorge E., "Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1957), en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 289-90, Madrid, Cultura Hispánica, julio-agosto, 1974
- Chabrán, Rafael, "Cienciapoesia, Science Poems and The Cosmic Canticle: Catalá, López Montegro and Cardenal", en Rafael Catalá: del Círculo cuadrado a la cienciapoesía, Whasington, Luis A. Jiménez editor, Ventura One Publishers, 1994 (págs 143-169)
- López Baralt, Luce, prólogo a Telescopio en la noche oscura, Madrid, Ed. Trotta,1993, págs. 9-25
- Noticias sobre Cardenal y la teología de la liberación recogidas en El País (3-10-97; 6-6-79; 13-8-84; 6-2-85; 20-6-88), Eguin (16-10-83); ABC (6-3-83; 28-5-93); Ya (5-2-85); El Mundo (26-10-94); Diario 16 (13-11-94; 22-10-92) y "Vida Nueva", (10-5-86)
- Prado, Benjamín de, "Entrevista a Ernesto Cardenal", Diario 16, jueves 22-10-92
- Promis Ojeda, José y otros, Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana, Buenos Aires, Fernando García Cambreiro, 1975
- Quezada, Jaime, Un viaje por Solentiname, Santiago de Chile, Sin Fronteras Ed., octubre 1987
- Revista "Nuevo Amanecer Cultural", año V, nº 241
- Urdanivia Bertarelli, Eduardo, La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución, Lima, Latinoamericana Editores, 1934
- Wilkes, Paul, Merton by those who knew him best, San Francisco, Harper and Row, 1984

* * *

- Pallais, Azarías H, -Antología, El Salvador, Ministerio de Educación, 1963

-El libro de las Palabras evangelizadas, Managua, La Unión, 1968

* * *

- Cuadra, Pablo Antonio, Obra poética completa, San José de Costa Rica, Asociación Libro Libre, 1984

- Arellano, Jorge E, Pablo Antonio Cuadra. Aproximación a su vida y a su obra, Managua, Ministerio de Educación, 1991

-Ed., Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, Managua, UNICA,1994

- Balladares Cuadra, José E., Pablo Antonio Cuadra: la palabra en el tiempo, José de Costa Rica, Libro Libre, 1988

- Guardia de Alfaro, Gloria, Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, Madrid, Gredos, 1971

* * *

-Casaldáliga, Pedro:

-¡Yo creo en la justicia y la esperanza!, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1970

-La muerte que da sentido a mi credo, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1970

-Palabra ungida, Zafra, Ángelus nº 6, Teologado Claretiano, 1955

-Nuestra señora del s. XX, prosa poética, 1960-62

-Llena de Dios y de los Hombres, Salamanca, Uriel, 1965

-Clamor elemental, Salamanca, Ed. Sígueme, 1971

-Tierra nuestra, Libertad, Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1974

-Fuego y ceniza al viento, Santander, Ed. Sal Terrae, 1984

-Experiencia de Dios y pasión por el Pueblo, Santander, Ed. Sal Terrae, 1983

-Cantares de entera libertad: antología para la nueva Nicaragua, Managua, Instituto Histórico Centro Americano, 1984

-Todavía estas palabras, Estella, Ed. Verbo Divino, 1989

-Llena de Dios y tan nuestra, (antología) Publicaciones claretianas, 1991

-Nicaragua, combate y profecía, Madrid, Ed. Ayuso, 1986

-Sonetos neobíblicos precisamente, Madrid, Ed. Nueva Utopía, 1996

- Cabestreiro, Teófilo, Los poemas malditos del obispo Casaldáliga, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1977

- Diario "Eguin" (12-10-85)

- Revista "Nuevo Amanecer Cultural", números 265, 269 y 272

* * *

-Peñalosa, Joaquín Antonio:

-"Renovación de la poesía religiosa", en Flor y canto de poesía guadalupana. S. XX, 2ª ed., México, Ed. Jus, 1984

-Pájaros de la tarde, San Luis Potosí, con el perfil de Estilo, 1948

-Ejercicios para las bestezuelas de Dios, México, Abside, 1959

-Siete poemas, San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1959

-Canciones para entretener la Nochebuena, Monterrey, Al Voleo, 1962

-Sonetos desde la esperanza, México, Abside, 1962

-Un minuto de silencio, México, Editorial Jus, 1966

-Museo de cera, México, Editorial Jus, 1977

-Sin decir adiós, México, Editorial Jus, 1986

-Aguaseñora, México, Consejo Estatal para la Cultura y las artes, Juan Boldó i Climent Editores, 1992

-Copa del mundo. Cantigas de Santa María, Querétaro, Juan Boldó i Climent Editores, 1995.

-Hermana poesía, México, Ed. Ponciano Arriaga, 1997

-Vida, pasión y muerte del mexicano, México, Jus, 1973, 29 ediciones

-El ángel y el prostíbulo, México, Jus, 1975

-Diario del Padre Eterno, México, Ediciones Paulinas, 1989

-Los santos van al zoológico, México, Ediciones Paulinas, 1983

-México lindo y devoto, Propaganda Popular Católica, Madrid, 1985

-El zoológico de Cristo, México, Ed. Paulinas, 1994

- Tapia Méndez, Aureliano, Joaquín Antonio Peñalosa Santillana, un sacerdote en el mundo de las letras, Monterrey, Producciones Al Voleo El Troquel, S.A., 1997

* * *

-Mistral, Gabriela:

-Desolación, New York, Instituto de las Españas, 1922

-Ternura, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1924

-Tala, Buenos Aires, Editorial Sur, 1938

-Lagar, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1954

-Poema de Chile, Barcelona, Ed. Pomaire, 1967

- Alegría, Fernando, Genio y figura de Gabriela Mistral, Buenos Aires, EUDEBA, 1966

- Anastasia, Luis Víctor, Gabriela Mistral: poética de la imagen y sentido de la vida, Montevideo, 1995

- Doéguez, Violeta, Conociendo a Gabriela Mistral, su vida y su obra, Santiago de chile, SM, 1991

- Quezada, Jaime, Gabriela Mistral: poesía y prosa, Caracas, Biblioteca Fundación Ayacucho, Vol. 189, 1994

-Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral, México-Santiago, F.C.E., 1997

-Gabriela Mistral: motivos de San Francisco, Santiago, Corporación Cultural de Las Condes, 1994

- Rubio, Patricia, Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995

- Sobrino Porto, Lêonidas, Dios en la poesía de Gabriela Mistral, Río de Janeiro, Escola tipográfica Pío X, 1957

- Szmulewicz, Efraín, Grabriela Mistral: bibliografía emotiva, Santiago de chile, Runitas,1988

- Saavedra, Luis Vargas, Prosa Religiosa de Gabriela Mistral, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1978

- Taylor, Martin C., Sensibilidad Religiosa de Gabriela Mistral, Madrid, Gredos, 1975

* * *

- Vallejo, César: -Obra poética, Ed. Crítica, 1988, Coordinador Americo Ferrari

- Abril, Xavier, César Vallejo o la teoría poética, Madrid, Taurus, 1962
- Bazán, A., César Vallejo: dolor y poesía, Buenos Aires, Ed. Mundo América, 1958
- Coyné, André, César Vallejo, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1968
- Dolarea, José Ramón, "La herencia religiosa de César Vallejo", conferencia pronunciada el 16-6-88, en el Aula Magna de ETS (Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid)
- Espejo Asturizaga, Juan, César Vallejo. Itinerario del hombre 1898-1923, Lima, 1965
- Figari, Luis Fernando, "Vallejo testigo dramático de América Latina", en VE, Revista de reflexión y testimonio cristiano, Lima, Asociación Centro Cultural de Investigaciones y Publicaciones Vida y Espiritualidad, nº 1, mayo-agosto 1985
- Franco, Jean, César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984
- Hart, Stephan, Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo, Londres, Tamesis Book Limited, 1987
- Larrea, Juan , César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 1958
- Martínez Fernández, Juan Manuel, "Dios en la poesía de César Vallejo", en "Anales de Literatura Hispanoamericana", Madrid, nº 26, UCM, 1997, págs. 195-206
- More, Ernesto, Vallejo en la encrucijada del drama peruano, Lima, Librería y Distribuidores Bendezú, 1968

* * *

- Debravo, Jorge:
-Milagro Abierto, San José, Ed. Costa Rica, 1959
- Vórtices, San José, Ed. Costa Rica, 1959
-Bestiecillas Plásticas, San José, Ed. Costa Rica, 1960
-Consejos para Cristo al Comenzar el Año, San José, Ed. Costa Rica, 1960
-Devocionario del Amor Sexual, San José, Ed. Costa Rica, 1963
-Poemas Terrenales, San José, Ed. Costa Rica, 1964
-Digo, San José, Ed. Costa Rica, 1965
-Milagro abierto, San José, Ed. Costa Rica,1965, 1969, 1974

-Nosotros los Hombres, San José, Ed. Costa Rica, 1966
-Canciones Cotidianas, San José, Ed. Costa Rica, 1967
-Los Despiertos, San José, Ed. Costa Rica, 1987
-Antología Mayor, San José, Ed. Costa Rica, 1974
-Otras cosas recogidas de la tierra, San José, Ed. Costa Rica,1981
-Guerrilleros, San José, Ed. Costa Rica,1987
-El grito más humano, San José, Ed. Costa Rica,1990

- Albán, Laureano, Poesía contra poesía, San José, Ed. Líneas Vivas, 1970
- Baeza Flores, Alberto, Evolución de la poesía costarricense, San José, Ed. Costa Rica, 1978
- Bonilla, Abelardo, Historia de la literatura costarricense, San José, Ed. Costa Rica, 1967
- Duverrán, Carlos Rafael, Poesía contemporánea de Costa Rica, San José, Ed. Costa Rica, 1973
- Monge, Carlos Francisco, La imagen separada, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984
-Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-67), Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1992
- Picado, Manuel, Literatura-ideología-crítica, San José, Ed. Costa Rica, 1983
-"tres poetas costarricenses", en Ensayos estilísticos, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1975.
- Sandoval, Virginia, Resumen de literatura costarricense, San José, Ed. Costa Rica, 1978

* * *

-Parra, Nicanor:
-Cancionero sin nombre, Santiago de Chile, Nascimento, 1954
-Poemas y antipoemas, Santiago de Chile, Nascimento, 1954
-Los profesores, Nueva York, Antiediciones Villa Miseria, 1971
-Artefactos, Santiago de Chile, Nueva Universidad, 1972
-Emergency poems, New York, New Directions, 1972
-Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, Valparaíso, Ed. Ganymedes, 1977
-Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui, Valparíso, Ed. Ganymedes,

1979

-El Anti-Lázaro, Valparaíso, Gráfica Marginal, 1981

-Ecopoema de Nicanor Parra, Valparaíso, Gráfica Marginal, 1982

-Obra gruesa, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1989 (Universitaria, Santiago de Chile, 1969)

-Poesía y antipoesía, (ed. de Hugo Montes Brunet), Madrid, Castalia, 1994

-Chistes para desorientar a la poesía, Madrid, Visor, 1989 (Galería Época, Santiago de Chile, 1983)

-Coplas de Navidad (anti-villancico), Santiago de Chile, Ed. Minga, 1983

-Hojas de Parra, Santiago de Chile, Ganymedes, 1985

-Poemas para combartir la calvicie, México, F.C.E., 1993

-Antipoemas , Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972

- AAVV, Dir poesía/Mirar poesía, Valencia, Universidad de Valencia, 1992

- Carrasco, Iván, Nicanor Parra: la escritura antipoética, Santiago, Universitaria, 1990

- Cuadra, César, Nicanor Parra, en serio & en broma, Santiago, Ed. del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1997

- Gottlieb, Marlene, Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo, Princeton, Linden Lane press, 1993

- Ibáñez Langlois, "el sentido religioso de los antipoemas", *El Mercurio* (27-8-67); "los setenta años de Parra", *El Mercurio* (11-11-84).

- Montes, Hugo, y Rodríguez, Mario, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1970

- Parrilla, Eduardo, Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra, Santiago, Ed. Pliegos, 1997

- Quezada, Jaime, "Nicanor Parra: vox populi vox Dei", en Literatura chilena: apuntes de un tiempo, 1970-95, en imprenta

- Sarabia, Rosa, Poetas de la palabra hablada, Londres, Ed. Támesis, 1997

- Schopff, Federico, Del vanguardismo a la antipoesía, Roma, Bulzoni, 1986

* * *

- Zurita, Raúl: -Purgatorio, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1979
-Anteparaíso, Santiago de Chile, Ed. Asociados, 1982
-Vida Nueva, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1995

- Ibáñez Langlois: "El poeta Zurita", *El Mercurio* (7-9-75); "Zurita entre los grandes", *El Mercurio*, (24-10-82)
- Piña, Juan Andrés, Conversaciones con la poesía chilena (Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Habn, Raúl Zurita), Santiago de Chile, Pehuén, 1990

* * *

- Rokha, Pablo de:
-Mis grandes poemas. Antología, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1969
-Antología poética, Santiago de Chile, Ed. Nueva Universidad, 1972 (edición de Jorge Román Lagunas)
-Pablo de Rokha. Antología 1894-1968, Madrid, Visor, 1992, (edición de Rita Gnutzmann)

- Ibáñez Langlois, "Antología de Pablo De Rokha", *Mercurio* (4-9-69)
- Pablo De Rokha contra Neruda, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1978

* * *

- López Velarde, Ramón, Poesías completas, México, Ed. Porrúa, 1971

- Phillips, Allen, Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, México, I.N.B.A., 1962

* * *

- Pellicer, Carlos, Poesía, México, F.C.E., 1981

* * *

- Villaurrutia, Xavier, Antología, México, F.C.E., 1980

Crítica poética y literaria

- AAVV, La poesía nueva en el mundo hispánico, Madrid, Visor, 1994
- AAVV, Poesía hispanoamericana actual, Zurgai, 1994
- Alonso, Amado, Materia y forma en poesía, Ed. Gredos, Madrid, 1955
- Alonso, Dámaso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950, 5ª edición, 4ª reimpresión 1987
- Arellano, Jesús, Cincuenta poetas contemporáneos de México, México, 1952
- Becker, Udo, Enciclopedia de los símbolos, Barcelona, Robinbook, 1996
- Benedetti, Mario, Los poetas comunicantes, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972
- Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970
  -El irracionalismo poético (el símbolo), Madrid, Gredos, 1977, 2ª edición 1981
  -Epocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Epoca contemporánea, Madrid, Gredos, 1981
  -Superrealismo poético y simbolización, Madrid, Gredos, 1978
- Carreter, Lázaro, Cómo se comenta un texto literario, Madrid, Cátedra, 1975
- Castagnino, Raúl H., El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1961
- Debicky, Andrew P., Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia, Madrid, Gredos, 1976
- Fernández, Teodosio, La poesía hispanoamericana en el s. XX, Madrid, Taurus, 1987
- Florit, Eugernio y Jiménez, José Olivio, La poesía hispanoamericana desde el Modernismo, New York, A-C-C, 1968
- Friedrich, Hugo, Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1974
- García Berrio, Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1989
- Giordano, Jaime, Dioses, Atidioses...Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana, Concepción, LAR, 1987
- González de Cardenal, Olegario, Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado y Oscar Wilde: prolegómenos para una cristología, Madrid, Trotta, 1997
- Imbert, Anderson, Historia de la literatura hispanoamericana, México, F.C.E., 1954

- Lagos, Ramiro, Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana, Madrid-Bogotá, Ed. Dos Mundos, 1973
- Le Guern, Michael, La metáfora y la metonímia, Madrid, Cátedra, 1976
- López Estrada, Francisco, Métrica española del s. XX, Madrid, Gredos, 1969
- Mainer, Juan Carlos, La edad de plata (1902-1930), Madrid, Cátedra, 1981
- Martín J., Luis, Crítica estilística, Madrid, Gredos, 1972
- Navarro Tomás, Tomás, Métrica española, Madrid, Ed. Guadarrama, 1972
- Ortega, Julio, Antología de la poesía hispanoamericana actual, México, S. XXI, 1987
- Paraíso, Isabel, El verso libre hispánico, Madrid, Gredos, 1985
- Paz, Octavio, El Arco y la Lira, México, F.C.E., 1982
- Pellegrini, Aldo, Antología de la poesía viva latinoamericana, Barcelona, Seix Barral, 1966
- Quilis, Antonio, Métrica Española, Barcelona, Ariel, 1991
- Sáinz de Medrano, Luis (ed), Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana, Roma, Bulzoni, 1993
- Sarabia, Rosa, Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea London, Tamesis, 1997
- Schwartz, Jorge, Las vanguardias latinoamericanas (Textos pragmáticos y críticos), Madrid, Cátedra, 1991
- Selden, Raman, La Teoría Literaria Contemporánea, Barcelona, Ariel, 1987
- Sucre, Guillermo, La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, México, F.C.E, 1985
- Torre, Guillermo de, Historia de la literatura de Vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1974
- Ureña, Henríquez, Las corrientes literarias en la América Hispánica, F.C.E., México 1969
- Vargas, Rafael, "La poesía mexicana: cinco casos", en rev "Ínsula", nº 512-13, septiembre 1989, págs. 45-47
- Verani, Hugo, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, Roma, Bulzoni, 1986
- Videla, Gloria, Direcciones del vanguardismo hispanoamericano, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1990
- Yurkievich, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barcelona, Ariel, 1984
- Zambrano, María, Poesía y filosofía, México, F.C.E., 1987

Otros (Obras de consultas)

- Alcalá, Manuel, El evangelio copto de Tomás: palabras ocultas de Jesús, Salamanca, Ed. Sígueme,1989

- Boff, Leonardo: -El rostro materno de Dios. Ensayo interdisciplinario sobre lo femenino y sus formas religiosas, Ed. Paulinas, 1985

- Nueva era: la civilización planetaria: desafíos a la sociedad y el cristianismo, Estella, Verbo Divino, 1995

- Castiñeira, Ángel, La expresión de Dios en la postmodernidad, Madrid, PPC, 1992

- Catecismo universal de la doctrina cristiana, Asociación de Editores del Catecismo, 1992

- Charles Moeller, Literatura del s. XX y Cristianismo, Madrid, Gredos, 1995

- Cuy Alain, Panorama de la Philosophie Ibéro-Américane du XVI siècle á nos jours, Genève, Patiño, 1989

- Diccionario de la R.A.E. 21ª ed., Madrid 1992

- Diccionario de literatura española e hispanoamericana, Alianza Diccionarios, 1993, Ricardo Gullón coord.

- Diccionario Temático Abreviado Hispanoamericano, Sevilla, Fototec S.A, Diciembre 1989.

- Doresse, Jean, El evangelio según Tomás: el Evangelio de los evangelios, Madrid, Edaf DL, 1989

- Enciclopedia GER, Madrid, Ed. Rialp,1971

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa-Calpe, 1992

- Escrivá, José María, Es Cristo que pasa,Madrid, Ed. Rialp, 1974

- Fabro, Cornelio, Tomismo e pensiero moderno, Roma, Librería editrice della Pontificia Università Lateranense, 1969

- Fereico Sciaccia, Michele, La filosofia, oggi, Dott. Carlo Marzorti editore, 5º ed.,

- González Martínez, Vicente, San Francisco de Asís en la literatura hispanoamericana contemporánea, Salamanca, Universidad Pontifica de Salamanca, 1985

- Guenón, René, Símbolos fundamentales en la ciencia sagrada, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995

- Illanes, José Luis y Saranyana, Josep Ignasi, Historia de la Teología, Madrid, B.A.C., 1995

- Iriarte, Lázaro, Historia franciscana, Valencia, Ed. Asís, 1979

- Juan Pablo II, Cruzando el umbral de la esperanza, Madrid, Ed. Plaza y Janés, 1994

- Lovelock, J., Las edades de Gaia, Barcelona, Ed. Tusquet, 1993
- Lurker, Manfred, El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones, Barcelona, Herder, 1992
- Martín Rodriguez, La oscuridad luminosa: huellas de Dios en la cultura contemporánea, Madrid, Atenas, 1994
- Merino, José Antonio, San Francisco de Asís y nuestro tiempo, Madrid, Cisneros, 1982
- Messori, Vittorio, Leyendas negras de la Iglesia, Barcelona, Ed. Planeta, 1997
- Nácar Fuster, Eloíno y Colunga Cueto, Alberto, Nuevo testamento, Madrid, BAC, 1967
- Rotzetter, Antonio, Un camino de evolución. El espíritu franciscano de ayer y hoy, Madrid, Ed. Paulinas, 1984.
- Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, "Sobre algunos aspectos de la 'teología de la liberación'", 6-VIII-1984. Folleto de Mundo Cristiano, nº 388, 5ª ed., Marzo 1985
- Torres, Sergio, Teología en las Américas, Salamanca, Sígueme,1980
- Wildiers, N.W.,Theilhard de Chardin, Barcelona, Ed. Fontanella S.A., 1963
- Winking, Raymond, La teología del s. XX: la teología contemporánea, Salamanca, Sígueme, 1987