

REVISTA LITERARIA KATHARSIS

# **DARÍO EN LOS VANGUARDISTAS Y LOS POSTMODERNISTAS**

---

Norbert-Bertrand Barbe



Digitalizado por Katharsis  
[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

Copyright © 2008 Norbert-Bertrand Barbe

## DARÍO EN LOS VANGUARDISTAS Y LOS POSTMODERNISTAS

por el Dr. Norbert-Bertrand Barbe

Padre de la renovación en lengua castellana a finales del siglo XIX, muchos son los maestros del cual se supone fue el discípulo, según los países, en El Salvador, lo habría sido de Francisco Gavidia, en Cuba de José Martí, en fin Rubén Darío tuvo más imitadores que, probablemente, maestros directos.

De sus imitaciones, si nos detenemos sólo al ámbito nacional, y obviando el darianismo de muchos poetas o aprendices de poetas de hoy, es interesante interrogarse en la influencia que tuvo, dialéctica porque criticada, pero sin embargo asumida, sea sólo por contraposición, pero dentro de dicha contraposición, por reapropiación sistemática, tanto, como es obvio, entre los postmodernistas, como, y lo es menos, entre los vanguardistas.

### A. Los postmodernistas

Primero nos interesaremos al postmodernismo nicaragüense, encabezado por los tres grandes: Salomón de la Selva, Azarias H. Pallais y Alfonso Cortés. Nos interesaremos primero a ellos porque, paradójicamente, si lo que deben al maestro es obvio, poco se ha estudiado, a la inversa, lo que no le deben.

De Darío, es obvio que Cortés retoma los grandes himnos a Centroamérica, con su "*Odisea del Istmo*" (1922), y Salomón la referencia mitológica permanente que viene sustentar una evocación más o menos implícita de lo autóctono, comprendido como universal.

También se puede evocar la deuda de Pallais con cierta preocupación social de Darío, preocupación que surge en el joven Cortés en poemas sobre los niños pobres o en el ya maduro poeta en las más complejas e epigramáticas (aunque en eso responden a las reglas del género) *Coplas del Pueblo* (1965).

Es igualmente bien cierto que Darío utiliza a menudo palabras o nombres autóctonos, en sus cuentos, pero también en su poesía, y esto desde sus primeros poemarios, sean nombres de personajes resaltantes de la historia prehispánica ("*Caupolicán*" de *Azul...*, "*Palabras liminares*" de *Prosas Profanas*) o de la América española ("*Introducción*" de *Epístolas y Poemas*), sean animales o plantas ("*Palomas blancas y garzas morenas*" en *Azul...*, "*Del Campo*" en *Prosas Profanas*).

Y que en sus poemas y cuentos, a semejanza de Gavidia, prueba descomponer el curso lineal del relato (como en "*Palomas blancas y garzas morenas*" o *El hombre de oro*), implementando en toda su obra un simbolismo de las figuras y motivos.

Pero, aunque no haya sido notado, la reproducción sistemática en Cortés de elementos coloquiales, sean rituales o fiestas como en el caso de la Gritería, sean plantas o animales, como en sus numerosos poemas a la flora y la fauna nacional, dista mucho del estilo dariano, ya que nunca Darío se dedicó, a diferencia de la vanguardia, a la reseña buffonaria o humboldtiana de la naturaleza y el carácter nicaragüenses.

Idénticamente, tanto Cortés, con sus cantos a los niños pobres, o Pallais con su "*Entierro de pobre*" y la repetida alusión crística en sus poemas, hacen alarde de un populismo que, si bien lo encontramos en la vanguardia, de Joaquín Pasos a Manolo Cuadra, pasando por el mismo Pablo Antonio Cuadra, no existe en Darío, sino de manera indirecta y en textos muy específicos.

Tampoco el proceso de personificación de los objetos de la poesía concreta, que encontramos en José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Cortés con su "*Poema cotidiano*" o Pallais y su poema-poemario del "*Poeta a su balcón*", se puede hallar en Darío, ni

siquiera en los poemas "Blasón", "Bouquet" o "El Faisán" de *Prosas Profanas*, a pesar de sus títulos.

Todos estos elementos tienen entonces un significado muy importante: nos hacen descubrir que, pese a la opinión general, tenemos en los postmodernistas a recursos vanguardistas.

Podemos asimismo pensar a *El soldado desconocido* de Salomón, en el que la evocación de la guerra, la puesta en escena, muy diferente a sus alusiones mitológicas habituales, de la realidad del hoy, la cita y hasta el himno a objetos concretos, provienen de Apollinaire y de la metodología descriptiva vanguardista, orientada hacia el populismo, como Salomón cuanto en el prólogo de *El soldado desconocido* evoca a la plebe de todos los países, en particular al nicaragüense y su manera de escupir en la calle. Podemos citar además a la poesía de Lino Luna.

Ahora bien, la diferencias entre los postmodernistas y Darío no tanto nos abren la vía de una negación de la herencia dariana, sino la de una comunicación entre postmodernistas y vanguardistas, como acabamos de ver, en las retomas formales y temáticas de los primeros a los segundos.

Es así interesante ver cómo, a la inversa, pero según un mismo proceso, los vanguardistas heredan y retoman de Darío, es decir, a la vez del modernismo y del postmodernismo. Se aclara en las obras primogénitas de los vanguardistas de Coronel Urtecho y de PAC.

## B. Los vanguardistas

"Parque No 1" (1925) de Coronel Urtecho (recopilado en *Pol-la d'Ananta Katanta Paranta - Imitaciones y Traducciones*, UNAN-León, 1970, p. 27) nos remite a una serie de imágenes que es preciso desentrañar. Como "Tijera" de PAC, que evocaremos luego, es poesía concreta, en el sentido que metaforiza objetos reales.

En su oda "A Don Rubén Darío", Coronel lo recuerda vestido con "un gran foco en la cabeza":

"como un gran señor despreocupado  
que buscaba sirenas.  
(¿Cuántos atunes  
mordieron ese garfío milagroso,  
en el siglo pasado?)"

Igualmente en "Parque No 1" evoca, al lado de las azucenas, vueltas ya no símbolo trascendental bíblico dariano y postmodernista, como lo es todavía en Cortés o Salomón, sino "bocinas de porcelana" de "Lindas telefonistas", a "focas locas y antiguas sirenas" con las que hablan dichas "Lindas telefonistas".

Mientras "Unos pinos, vendedores de canciones/ se quitan sus pijamas de neblina", similarmente a quienes, ante los consejos del maestro en "A Don Rubén Darío", se quitaban la ropa (nacional) para ponerse otra (prestada de Europa): "Muchos vistiéronse contentos/ con tus ropas./ Yo recuerdo que el más necio/ pidió al crédito un par de tus tirantes/ para ajustar un tanto su talento/ que bailaba como un pantalón flojo".

Prosigue y concluye en la misma oda Coronel:

"Y ahora, ¿quién sabe  
 que tus ninfas de dedos satinados  
 gastan unas manos puercas  
 de cigarrillos y volantes,  
 y que mejor que tus pájaros exóticos  
 vuelan nuestros zopilotes nacionales  
 y que a tu luna veneciana  
 le da luz nuestro sol?"

*El mal que nos hiciste, ¡oh , maestro!  
 Porque en tus filosofías de culebra  
 guindadas de unas ramas nos dejaste tus mudas  
 que vistieron después los papanatas."*

Es ahí donde viene a ser interesante la comparación con "Parque No 1", ya que no sólo "cuelga de unos alambres los pantalones/ del Príncipe Cumiche, sin portañuela" en "Parque No 1", igual que en "A Don Rubén Darío" "tus filosofías de culebra/ guindadas de unas ramas nos dejaste tus mudas/ que vistieron después los papanatas", sino que los mismos pinos, orgullosos pinos del Norte y de la mitología en "Canción de los pinos" de *El canto errante* (1907) de Darío son fuentes de amor puro y espacio del modernista ruseñor, también presente en Oscar Wilde, imagen-símbolo del amor ardiente y la pasión entregado:

"¡oh noche en que traje tu mano, Destino,  
 aquella amargura que aún es dolor!  
 La luna argentaba lo negro de un pino,  
 y fui consolado por un ruseñor.

*Románticos somos.. ¿Quién que Es, no es romántico?  
 Aquel que no sienta ni amor ni dolor,  
 aquel que no sepa de beso y de cántico,  
 que se aborrece de un pino: será lo mejor...*

*Yo, no, yo persisto. Pretéritas normas  
 confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.  
 ¡Yo soy el amante de ensueños y formas  
 que viene de lejos y va al porvenir."*

Se tornan en Coronel espacio de juegos adolescentes, meramente sexuales, donde la manzana del pecado es una pera que, por su conformación misma, es un corazón en broma:

"Unos pinos, vendedores de canciones  
 se quitan sus pijamas de neblina  
 y los perales reparten corazones  
 a las internas de la escuela vecina,

*que asoman sus asombros a los balcones  
 mientras el sol - una abadesa de zarzuela -  
 cuelga de unos alambres los pantalones*

*del Príncipe Cumiche, sin portañuela."*

Pera que se torna en "*Parque No 2 (con orquesta)*" del mismo año (*ibid.*, pp. 28-29) "*manzana/ de culpa original*" de nuevo, y el poeta se ofrece:

*"Yo cazaré al pasar los sisitotes  
para adornarle el último vestido  
con pájaros en flor y con los brotes  
de un abril sin amor ni sentido*

*Será la antigua hazaña inconsecuente  
De la diosa nacida de la espuma  
(las vitrinas de moda del poniente  
donde su gracia femenil se abruma"*

Vitrinas del poniente, es decir, occidente, que hacen eco a "*la perfumería de la mañana*", la diosa Venus tornándose inconsecuente, a pesar de su papel fundamental en Darío, mientras en su segundo "*Parque*" Coronel se transforma en su propia acción paródico del maestro a como lo define en la primera estrofa de "*A Don Rubén Darío*":

*"Cazador de venados. No te ofendas, maestro.  
Era porque llevabas un gran foco en la cabeza  
y porque era ruidosa tu escopeta  
que gustaba vibrar en la bojarasca  
para espanto y temor de los antílopes."*

Siendo en la segunda que, como en "*Parque No 1*", se refiere a las sirenas, Coronel intertextualizando su propia obra, al invertir la secuencia referencial de las dos primeras estrofas de "*A Don Rubén Darío*" en sus dos primeros "*Parque(s)*".

Vendedores de canciones son los pinos darianos en Coronel, como lo es la también dariana fuente en PAC como veremos.

Al "*Programa Matinal*" de Darío en *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), con los "*clarines de oro*" del "*celestes Sol sonoro*" de las "*Claros horas de la mañana*" y "*la barca llena de fragancia/ que tiene de marfil los remos*" para que "*Exprimamos de los racimos/ de nuestra vida transitoria/ los placeres por que vivimos*" "*devan(ando) de amor los hilos*", en "*Parque No 1*" de Coronel la situación se vuelve de "*bocinas de porcelana*" con "*focas locas y antiguas sirenas*" que buscan mejorar el tiempo perdido e ido en "*la perfumería de la mañana*".

Es, en respuesta al Quirón quien abre el "*Coloquio de los Centauros*" con estas reflexiones:

*"Calladas las bocinas a los tritones gratas,  
calladas las sirenas de labios escarlatas,  
los carrillos de Eolo desinflados, digamos  
junto al laurel ilustre de florecidos ramos  
la gloria inmarcesible de las Musas hermosas  
y el triunfo del terrible misterio de las cosas.*

*He aquí que renacen los lauros milenarios;  
vuelven a dar su lumbré los viejos lampadarios;  
y animase en mi cuerpo de Centauro inmortal  
la sangre del celeste caballo paternal."*

La respuesta de Coronel, acerca de la asociación entre lo mítico ya envejecido, es decir la referencia mitológica secular: "*antiguas sirenas*", que, vistas desde hoy, no son más que leyendas basadas en el grito de las "*focas locas*", las bocinas de los tritones volviéndose de pragmáticas telefonistas, mientras la lumbré de los viejos lampadarios se vuelve dicotómica en "*A Don Rubén Darío*" de:

*"Soy orgulloso de mi luz tubular,  
porque el aceite es mío, maestro.  
Gasto chaquetas íntegras  
vuelto los ojos hacia mí mismo."*

Vamos a ver cómo en PAC se procede a un similar cuestionamiento del maestro.

En *Canciones de Pájaro y Señora* (1931-1942), PAC propone una dedicatoria que, más allá de la referencia biográfica, tiene innegable valor literario: "*A Stella - y a Pitín -*", ya que nos devuelve a una figura dariana: Stella, y al mismo tiempo a otra, de orden coloquial, con el diminutivo Pitín.

La primera parte, "*Primeros Cantos Nacionales*", cuya temática no puede ser sino dariana, por su mismo título, empieza con un acto de fe, que es a la vez una declaración de guerra: define así su "*Ars poética*" el joven poeta granadino: "*Volver es necesario/ a la fuente del canto; encontrar la poesía de las cosas corrientes,/ cantar para cualquiera/ con el tono ordinario/.../ que sonría entendida la Juana cocinera*".

Y emprende el viaje el poemario con "*Jaculatoria al río*", que, dialectizando la imagen del lirio dariano, y más bien postmodernista, lo hace evocador de una realidad nacional al terminar el poema: "*Lirio de agua:/ ¡perfuma el dolor de Nicaragua!*", por lo que sigue "*He visto entierros al atardecer*", con evocación a la manera de Pallais o Cortés de los niños pobres, que no tienen cuna, sólo cuando muertos, cuando el usurero presta a los padres pobres el dinero para que el carpintero cobre el ataúd.

A la canción de cuna que es el sonido del martillo del carpintero clavando el ataúd para dormir al niño pobre, sigue, tercera forma, después del canto, también desesperado, del río, la voz alegre de Pedro Urdemales, figura picaresca de la España medieval que, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tuvo gran importancia en Chile, narrando autores anónimos (tal el caso de la *Historia de Pedro Urdemales*, publicados en 1885) como conocidos (tal el caso de Ramón Laval y sus *Cuentos de Pedro Urdemales* de 1925) los cuentos de este personaje astuto y oportunista. PAC reasume a Pedro Urdemales y lo vuelve "*Ladino./ Inventor/ de los cuentos de camino*".

Otro canto desesperado, el de los "*Cortadores de madera*" sigue a la evocación de Pedro Urdemales, cortadores que, igual que los niños pobres del segundo poema del libro, evocan "*Patria talada tu patria, maderero,/ se lleva la madera al extranjero/ y al nativo/ nos queda el lodazal*" la desgracia nacional, que, dicho de paso, tendrá ecos en "*El cuento más largo del mundo*" de 1997 de Alvaro Gutiérrez.

El "*Canto de los cortadores de madera*" es el que contiene más elementos coloquiales de los primeros poemas citados: evoca así por ejemplo, además del coloquial lodazal, los

chingueros, y los rones coyoleros.

Y termina la parte con "*El Hijo de Septiembre*", que utiliza pretéritos formados por el lenguaje popular ("*peleé*", "*fueguieé*"), que, en voz primera, por primera vez en el poemario, evoca la ambigüedad del ser nicaragüense según PAC, relacionado en la primera estrofa con la doble genealogía indígena y española, pero también con la cuestión independista en la segunda estrofa (el Rey versus el demócrata), y en el tercera política entre leoneses y granadinos, poema que, entonces, recayendo en la Nicaragua de la época de PAC le permite concluir con "*Intervención (poema para pegarse en las paredes)*", contra la intervención norteamericana, y "*República de poetas*", que pretende redimir la dualidad del antepenúltimo poema uniendo "*el azul y el blanco*". La referencia a don Gil en "*El Hijo de Septiembre*" no deja de recordar las alusiones a figuras hispánicas en *Canto de Vida y Esperanza y otros poemas*.

La primera parte del poemario da entonces, desde su inicio hasta su final, un perfil de lo propuesta poética de PAC: popular y nacionalista, a la vez que describe la patria que pretende poner en versos: coloquial, mestiza, intervenida económica ("*Canto de los cortadores de madera*") y políticamente ("*Intervención*"), desunida, en pos de unidad.

Significativamente, la segunda parte "*Poesía lúdica*" empieza, como la primera, y, de nuevo, a la manera dariana, con un acto de fe poético, en "*Si la Poesía...*" Sólo que, esta vez, no tenemos un acto de fe serio y demostrativo, sino irónico y lingüístico, donde el poeta juega con los verbos: "*Si la poesía nace junto al verbo/.../ ella verbi gracia, verbi marcha/...*"

Dando la pauta para esta segunda parte, el primer poema introduce: "*Tijera*", donde "*El Pájaro azul*" deviene la tijera volando alrededor de la cabeza del cliente en una peluquería, haciendo de la imagen una "*Metamorfosis cubista*", pues, ronda por toda parte al cliente, igual que un cubista representa a su modelo bajo los cuatro ángulos. A pesar del juego, el poema no deja de declararse implícitamente como un manifiesto, indicándonos las líneas de la poesía vanguardista: concreta (sobre objetos reales de la vida cotidiana, como expuesto en "*Ars poética*"), por oposición a Darío entonces, una poesía no lineal, una poesía cómica, a diferencia de la pomposa y acompasada poesía del maestro. Darío es evocado por este "*pájaro de barbería/ que hasta se atreve a posar/ con su canto peculiar/ sobre la cabeza mía*", interviniendo lo trágico del cuento de *Azul...*, haciéndolo burla, mientras a la vez nos remite a los dos últimos versos de "*República de poetas*": "*¡somos un millón de hombres/ con la cabeza a pájaros!*", validando así nuestro planteamiento de poemas-manifiestos en este primer libro de PAC.

Sigue la broma, cuanto la fuente de la última parte de *Prosas Profanas*, fuente de la inspiración poética evocada en "*Ars poética*", se vuelve, metafóricamente, "*Parlanchina vendedora*" que no sabe lo que dice. Dicho de paso, PAC, con esta imagen de la poesía sin sentido, contradice sus planteamientos patrióticos de poesía comprometida y nacionalista de la primera parte. Pero, obviamente, cuando enuncia: "*manía de hablar de prisa/ (como siempre, improvisora!)/ te hace confundir ahora/ el reír con el llorar;/ por eso oyéndote hablar/ ninfa de líquida enagua/ no sé si lloras el agua/ o si humedeces tu risa*", más por la referencia dariana a la ninfa, PAC se burla del famoso verso de Darío: "*cuando quiero llorar no lloro y a veces lloro sin querer*" de "*Canción de otoño en primavera*".

De ahí, y de la misma forma, los poemas siguientes "*Flirt*", "*Novia del bosque*", y "*Pieza de pianola para tres enamoradas*", que presenta el romántico, el tímido y el burgués, cada uno con un movimiento atribuido, el primero el tropo lento, el segundo el agitado, el tercero lentísimo, se burla de los poemas de amor de Darío, y su manera, como en *Prosas Profanas*, cambiando a la novia del bosque que, en Darío sería una ninfa, en la selva misma, niña que se la ve con el todavía dariano amante, "*Perfume herboso olfatea/ el amante... y silabea/ tu verde amor vegetal*". Juega PAC sobre el sentido de "*Flirt*" en inglés, y lo hace viento fugaz de amores pasajeras, imputando a lo amoroso, y sospechamos a la poesía amorosa dariano,

"*ilesos/ motivos, por variedad,/ olas de carnalidad/ sobre arenilla de besos,*", "*pequeña tempestad*" que en sus tres formas concretas, el romántico, el tímido y el burgués, dialectizan las metáforas darianas: el romántico, que evoca la mano blanca de la luna, finalmente no logra terminarse sino sobre el recuerdo del malogrado adiós de una muchacha, al tímido, ubicado en contexto nacional, con cocotero y lagarto, le corresponde morir no de amor sino de frío, y al burgués, ya no ámbito lujoso dariano, sino estatus social, le corresponde el beso que se torna bostezo y aburrimiento. Los tres poemas se conforman como poemas visuales, jugando con la organización de las letras.

La tercera parte es, como en Coronel Urtecho la "*Oda a Tío Coyote*", una serie de poemas, tres en total, relacionados el primero con la poetización de la aventura de Tío Coyote y el queso de Luna, en este caso la luna siendo tambor y el tambor vacío y viento, dialectizando de nuevo PAC la cuestión de la voz poética y su significado, el segundo con una reescritura de "*Margarita, está linda la mar...*", de amor y antojo, sólo que al final de este poema la niña queda tuerta por el deseo libidinoso del niño (en términos freudianos el ojo puede ser el falo, en sentido histórico el falo con ojo es la asociación iconográfica entre falo y vulva), el tercero deja esta vez ganar la figura femenina, la luna volviéndose mujer y muerte, el hombre Dios sin saber, y el alacrán médico molieresco a pesar suyo.

Asumiendo por tercera vez la trinidad de evocaciones, en el primer poema, titulado "3", de la siguiente parte "*Los pájaros de la guitarra*", proclama PAC: "*Tres pájaros soy y trino.*" El siguiente poema "*La rosa o el solitario*" refiere a *Una estación en infierno* de Rimbaud, cuando PAC escribe: "*Yo busqué la belleza/ y el sol me quema.*"

Las garzas de Darío en "*Islas*" llegan a ser lavanderas lavando al son del agua, similares, entonces, a la fuente merchanta parlanchina del inicio del poemario. Siguiendo el rumbo, las tres ileñas del poema siguiente son María, Marta y Magdalena, figuras bíblicas, pero tres coloquiales sirenas-olas morenas.

En "*Baño*", el "*Pajarito que vas a la fuente,/ bebe y vente*" de Tirso de Molina (*La Venganza de Tamar*, 375-376), que dialectiza el encuentro amoroso con Amón, y la ausencia del novio Joab-pájaro, se vuelve imagen en PAC del rostro y el nombre, sea del amante, Joab, un ente superior, sea del mismo poeta. Lo que, para nosotros, permite entrar en el juego de "*Me dijeron*", de temática dariana: el encuentro con la Muerte, representado bajo la forma de "*la isla de las garzas*", ave también dariano, aparecido en el anterior "*Islas*", pero aquí el encuentro fallado expresa, como en "*Islas*", una burla al modelo dariano: pues, ahí donde Darío reflexionaba sobre la muerte, como en "*El Coloquio de los Centauros*", PAC opone la búsqueda gratuita de un narrador no nombrado, que no logra encontrarse con el misterio buscado. Mismo innombramiento que en "*Baño*" entonces, misma presencia de un alterego, el rostro-nombre de "*Baño*" correspondiendo a la última frase "*Que se iba/ aguas arriba con ella*" de "*Me dijeron*" (pudiendo ser el sujeto ausente o la enamorada a quien lleva la Muerte, o, más improbablemente, otro sujeto masculino en busca de la misma muerte), la cual a su vez prefigura la estructura sintáctica descompuesta de "*La Jalalela del esclavo bueno*".

PAC hace seguir "*Me dijeron*" de "*Europa*" que, prefigurando *Otro rapto de Europa*, representa una dariana visión de superación de Europa por el poeta de América, aunque evocando, en forma alusiva y algo irónica, el mito de Europa perseguida, se tiene que considerar como una declaración anti-dariana por parte de PAC. Lo confirma el siguiente "*Fray Mástil*" de simbología fálica como confirman el primero ("*Mástil, mástil erguido*") y los dos últimos ("*¡Basta tu cruz de palo/ franciscano del mar!*") versos.

"*Juanita discreta*" es una versión, como revela el empleo del diminutivo, del mismo tema del "*Baño*", mientras "*Balada del Poponjoche*" evoca también, explícitamente referido a la leyenda indígena correspondiente, una mujer indígena transformada en árbol a la orilla del



lago y los ríos.

"*El gallo de la veleta*", por retomar la oposición entre silencio ("*No me pidas la palabra/ cuando te di mi silencio*") y el ruido de "*La fuente*" y, mal que bien, presentar un símbolo francés (el gallo, pero también lo galo) puede leerse como una oposición de nuevo a Darío, por el contexto.

A similitud de Cortés, y de poemas anteriores como "*Islas*", "*Palomas de San Nicolás*" remite al ámbito religioso tradicional, trinitario, remitido a realidades nacionales ("*La terciaria paloma, .../.../ Pequeña india ave, ...*").

Los tres poemas de "*Primera luna del enamorado*", propiciándose con la invocación al sureño naranjo y una no caída del jardín celestial ("*Recogí tus vestidos caídos en la tierra/ y formaron el sueño de una serpiente mansa*"), reproduce a su vez la tripartición de "*Pieza de pianola para tres enamoradas*", este mismo poema, recordémoslo, tercero y último de un grupo de tres, con "*Flirt*", "*Novia del bosque*".

"*Traiciones y traducciones*" retoma la influencia dariana, entre poemas basados el primero en Shakespeare, el último en La Fontaine, y los demás evocando al mundo mosquito (poemas 2 y 3), y una traducción de un poema indígena (4).

De la misma manera, "*Murciélagos*" del mismo poemario, nombrando a Shakespeare, y burla al romanticismo, es para nosotros una versión dariana de un poema sobre animales. "*Sapo*", "*Grillo*", "*i*" e los "*Poemas gráficos*" son caligramas apollinairianos, mientras "*i*" reproduce un uso del alfabeto rimbaldiano paralelo al de "*Obra Maestra*" de Coronel Urtecho.

"*Otros poemas dispersos*", que contienen un himno al "*Colegio Centro América de Granada*", un poema "*Para el cuadro de la mujer ante el espejo de Picasso*" (éste devolviéndonos a la pretensión cubista de "*Tijera*"), y una evocación de Orfeo, revelan la influencia del Canto dariano como de las temáticas mitológicas del maestro en el joven PAC.

La evocación de Orfeo es la primera, irónica sobre el amor pervertido, de dos, la segunda a "*Leda de Herrera*", entendemos una chica de nombre mitológico, en la que PAC afirma: "*Si transforma pudiese mi figura/ como Júpiter fácilmente hacía/ no del dariano cisne tomaría/ su lanca interrogante arquitectura;/ de un obeso burgués la envergadura/ idealizado en cerdo fingiría/ y números redondos llevaría/ como señal de mi feliz ventura. /.../ Por eso en metamorfosis burguesa/ convierto en cheque este soneto airado/ y pongo precio a su mayor tesoro*". Esta cita nos conduce a varias afirmaciones: primero la explícita dialéctica con Darío; segundo que éste se da lógica o paradójicamente con referencia mitológica propiamente dariano; tercero, la intención repetida, comparando con "*Tijera*" de descomposición metafórica del mundo, el cual, de cierta manera, no es sino el replanteamiento inverso de la recomposición metafórica del mundo hecha por Darío; cuarto, asimismo, que el sueño de pureza referencial de Darío, mediante la mitología, pasa entre la vanguardia al despecho para hacia la burguesía, por oposición a una aristocracia literaria, como vemos en "*Chinfonía burguesa*" y en el presente poema. Ahí sí, paradójicamente es que se delinea el uso de la referencia mitológica como lugar de ruptura entre el mercantilismo burgués y la evocación culta. Es decir que Darío, como podemos apreciar al cabo de nuestro análisis viene a ser para la vanguardia no sólo el padre y maestro que se tiene que matar, sino también el prócer de la joven generación con sus aspiraciones a cosas de mayor envergadura (por oposición al obeso burgués) que lo vivible en el espacio nacional. Lo revelan tanto "*Orfeo*" ("*Ahora, sin remedio, en compañía/ de lo que yo creí mi amor eterno/ comprendo, aunque muy tarde, su falsía,/ porque no te sacaba del infierno/ sino que era el infierno el que salía*") como en el último poema del poemario, titulado significativamente "*El Otro*": "*En Managua, capital de temblores/ por pura casualidad nació./ Se equivocaron los ángeles pastores/ y un niño campesino pusieron en vez de mí./ Yo venía equipado con la flor de la albahaca,/ la piel de algún vaquero y un sueño de refresco/ para nacer en un rancho, en un viejo*

*tapesco/ y beberme la inocencia de la leche de vaca./ Se equivocó mi abuelo, honrado comerciante,/ se equivocó mi padre, hidalgo y pensador:/ cuando lloré, lloraba buscando a Rocinante,/ el caballito flaco de una aventura en flor."*

Así, los elementos autobiográficos referenciales que nos proporciona aquí PAC, los cuales tienen repercusiones en la ideología de vanguardia son:

Primero, la construcción de una genealogía evolutiva del comerciante a hidalgo, de abuelo a padre, mejorando la cepa cada vez;

Segundo, la sensibilidad dicotómica de aspiraciones mayores en un joven por casualidad y error nacido en Nicaragua;

Tercero la reconstrucción fantaseada de la realidad, con meta de asumirla: "*Canto por eso ahora lo que lloré en mi cuna,/.../ Canto lo que no he sido/ porque en mi canto lo fui:/ al ganadero de todo lo perdido/ y al campesino que llevo dentro de mi.*"

### C. Conclusiones

Es este mismo proceso que, probablemente, permite entender en la vanguardia y Coronel Urtecho en particular el uso de la broma como revelador de la no seriedad del ambiente, y de la puesta en escena, también dicotómico porque, precisamente, irónica, de lo rural, en los poemas a María Kautz.

Es sin duda también lo que hace que PAC, mientras canta en voz salomónica, es decir, de postmodernista referencia mitológica implícita, a Cifar, describe al nicaragüense en el libro de pretensión sociológica homónimo como un ser brusco y bebedor, por oposición al niño rey en cuna equivocada.

Es probablemente en esta visión de sí mismo que debe de buscarse la oposición a Darío, no tanto entonces como negación, sino como proceso de sustitución, como en la secuencia propuesta en "El Otro" de muerte del Padre por negación y superación generacional: "*Si transforma pudiese mi figura/ como Júpiter fácilmente hacia/ no del dariano cisne tomaría/ su lanca interrogante arquitectura;/ de un obeso burgués la envergadura/ idealizado en cerdo fingiría*".

Reasumir lo propio es asumir también de donde se viene, sin duda, en alguna medida, el obeso burgués sea el mismo Darío fotografiado como un Balzac, con decimonónica corpulencia acomodada, por oposición al alto y flaco PAC, pero es quemar los libros (como el Quijote antes de empezar sus aventuras, véase la referencia a Rocinante en "El Otro", o proponían hacer los futuristas) para volverse a encontrar.

La suerte trágica del indio en la poesía vanguardista, dialéctica, notada por ejemplo por Erick Aguirre, en sentido étnico, es así también una construcción literaria, remitida en realidad a esta autoconciencia de sí, como la india dormida de "India" de *Poemas Nicaragüenses* (entra el poema con versos en los que, casualmente, la india aparece, aunque involuntariamente por parte de PAC, como la misteriosa mujer-Muerte tan recurrente en Darío: "*Tú, mujer adversaria y silente,/ tú en tu misterio de extrañas muertes custodiado*"), segundo poemario de PAC, el resonar "Del alma dormida" de *Canciones de Pájaro y Señora*, poema que sigue "Leda de Herrera", cuando PAC escribe: "*y respondiendo al porqué/ de nuestra dolorida suerte,/ vuelva la fe que la escuda/ y dispersando la duda/ avive el seso y despierte.*"<sup>10</sup> Al igual que la dariana evocación del Quijote en "El Otro", es aquí en versos de Manrique, por otra parte citados en epígrafe al poema, que resuelve PAC la problemática, que se vislumbra también en el malestar generacional de los escritores nacionales de hoy respecto de su estatus en la

sociedad, problemática del canto y el silencio.

Es así interesante cierta recurrencia en la identificación propia con el gallo, el de la veleta, el del silencio, y el de la "*Glosa 2 - Los cuatro gallos*", después de "*Glosa 1 - Del alma dormida*", que reutiliza la argucia de la cita como los poemas de la parte "*Los pájaros de la guitarra*", esta vez en base a una copla popular. Lo popular siendo definitorio, por contraposición más que por identificación de lo nacional visto por la sociedad culta vanguardista, tanto PAC como Ernesto Mejía Sánchez, o, entre los postmodernistas, Cortés con sus *Coplas del Pueblo*. El poeta-guía dariano vuelve así a presentarse ante nosotros, ya no mudo sino habiendo organizado el sinsentido del borboteo del chorro de la fuente, a través del proceso de apropiación ideológica (yo nací aquí sin elegirlo, pero vale voy a remediarlo haciendo propia esta realidad equivocada) y lingüístico (la copla popular citada en epígrafe a la "*Glosa 2*" es la cuyos versos, respetando su orden en la copla, sirven para cerrar cada una de las cuatro parte del poema): "*la vida que el poeta canta;/ con él, el país entero/ muy temprano se levanta*." Mientras el pueblo es mudo (como la "*India*") o sin razón (la merchanta parlanchina, la tijera alborotada), el poeta organiza, plasma y explica. Devuelve al sueño, bastante dariano, de la fe, entiéndase cristiana, como en "*Leda de Herrera*" y la herencia hispánica, como nos permiten asumir las referencias al Quijote y a Manrique respectivamente en "*El Otro*" y "*Glosa 1*", más importante siendo el fundador de la lengua y el pensamiento hispano Cervantes, por su posición cerrando el poemario.

El mismo título *Canciones de Pájaro y Señora* remite a la dualidad, que encontramos en "*India*" del segundo poemario de PAC, entre, primero, una presentación dariana del poemario (si no son *Cantos* como los a Rubén Darío o a Tío Coyote de Coronel, no dejan de ser *Canciones*), y, segundo, el pájaro: cantante por ave, y la señora, enamorada decepcionante en todo el poemario, como la de "*Orfeo*" y "*Leda de Herrera*", como la fuente parlanchina tonta, o como la misma Managua, capital de nacimiento por equivocación. Al silencio y/o ruido no racionalizado de todas estas mujeres se opone la voz nominalista organizativa del poeta-guía. Igual que en Darío o Verlaine, como hicimos notar en varios trabajos anteriores, el vate es también sacerdote y guerrero (guerrero como el de "*Glosa 2*", con posible alusión patriótica a Sandino), y en el *Poeta a su balcón* de Pallais, en el que a la lectura intelectual se oponen las llegadas e interrupciones del mundo real, o en *El soldado desconocido* de Salomón donde, en "*Vergüenza*" por ejemplo, a pesar de todo, es el poeta en su oficio que, como explicará Salomón en el prólogo, puede dar cuenta de todos los soldados desconocidos, en particular de pequeños países como Nicaragua, que no tuvieron monumentos.

Es explícito PAC en "*El Otro*" cuando opone dos tiempos y dos circunstancias de su vida: "*Canto por eso ahora lo que lloré en mi cuna,/ el corral que no hallaba en mi casa burguesa*", su llanto, ahí de nuevo, como anteriormente, dialéctico respecto del de Darío (pues, mientras Darío no sabe porque llora, PAC sí: por Rocinante, son sus padres que no entendían, de lo mismo en el poema la alusión a la leche de vaca nos recuerda irónicamente "*Allá Lejos*"), su llanto fue el del niño criollo sin voz, mientras su canto de adulto es el del poeta "*Otro*", del no criollo, del hispano; de la misma forma, su canto es por el corral que no abarcaba su espacio burgués: canto así contra y para sí mismo, canto la patria silenciosa y/o silenciada, en equivocaciones lingüísticas (como en "*Intervención*"), canto con voz de hombre que se volvió a encontrarse a sí mismo: ¿Dónde? En la herencia clásica (la mitología, Shakespeare) en particular hispánica (Manrique, Cervantes).

Podemos concluir, ya comprobado en PAC y Coronel, que los vanguardistas nacen y viven de Darío, tanto como los postmodernistas recurren a imágenes vanguardistas. La influencia mutua y diálogo entre las dos corrientes puede, desde esta perspectiva, empezar a analizarse. Asimismo, Darío, de figura referida por antinomia entre los vanguardistas, viene a

ser aunque queriendo sin querer, a través de la retoma sistemática de sus temas, un modelo por antonomasia, como vemos en la obra primogénita de PAC.

**Revista literaria Katharsis**  
[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

**Depósito Legal: MA-1071/06**

**Edición digital © Copyright Revista Literaria Katharsis 2008.**

