

ABSTRACT

Title of dissertation: THE LIFE AND WORKS OF HONDURAN POET
EDILBERTO CARDONA BULNES

Leonel Alvarado, Doctor of Philosophy, 2004

Dissertation directed by: Professor Sandra Messinger Cypess
Department of Spanish and Portuguese

One of the most important features of Honduran literature is the fact that it lacks an international recognition. Besides, the little that is known about it focuses on those authors who deal mostly with the political turmoil that has defined the region's history. Although valid, this perception ignores the existence of a wide variety of discourses such as those that strive for a literature that does not depend on historical events but on a more personal view upon the role literature is bound to play in society. Such is the case of the works of Honduran poet Edilberto Cardona Bulnes, whose poetry is completely unknown even in his own country.

Being the first critical approach to the author, this study is aimed not only to rescue his works from oblivion but also to demonstrate that he is our most innovative and daring poet. His books transcend nationalistic boundaries since they are part of a current linked to French, Spanish, and North American poetry. By focussing on the intrinsic importance of poetic language and detaching himself from the historical events around him, Cardona Bulnes assumed his own isolation and that of his books. This dilemma is an essential feature that defines the foreign writers he dialogues with and, paradoxically, grants him and Honduran literature the international dimension that it lacks.

THE LIFE AND WORKS OF HONDURAN POET

EDILBERTO CARDONA BULNES

by

Leonel Alvarado

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2004

Advisory Committee:

Professor Sandra Messinger Cypess, Chair
Professor Ana Patricia Rodríguez
Professor Juan Carlos Quintero Herencia
Professor Hernán Sánchez
Professor Pierre Verdaguer, Dean's Representative

©Copyright by
Leonel Alvarado
2004

PREFACIO

En el caso del poeta hondureño Edilberto Cardona Bulnes, la obra y el autor están ligados por las mismas constantes: silencio y soledad. A lo poco que se sabe de la vida de este poeta por el silencio franciscano en que vivió le corresponde un desconocimiento abrumador de su poesía. Tanto de su vida como de su obra se conocen fragmentos. Sin embargo, esta visión basada en una parte de su obra no impide ver la complejidad de su mundo poético y de su proyecto ambicioso y renovador. Paradójicamente, el carácter de biografía literaria del primer capítulo de este estudio le hace justicia a un autor que tiene los visos de un poeta apócrifo. Ese carácter ficcional lo acerca, a mi modo de ver, a la figura de quien bien podría ser su alter ego literario: Irineo Funes, del relato de Borges “Funes, el memorioso”. El encierro existencial de Funes y la complejidad de su universo memorioso no le son ajenos al aura misteriosa que rodeó a Cardona Bulnes. Precisamente, su obra surge de paradojas y ambigüedades, choques e incertidumbres. De ahí que, a pesar de las circunstancias que han rodeado la vida y la obra de este hondureño, el hecho de que tanto su vida como su poesía sean casi desconocidas corresponde al temperamento de Cardona Bulnes y, como digo, hasta le hace justicia de una manera irónica. Otra paradoja: a pesar del espíritu universal de su poesía, Cardona Bulnes eligió y, a la vez, fue forzado al silencio provinciano de una ciudad del interior de Honduras. Allí permaneció largos años sin que de él se supiera nada. Además, era un poeta estrictamente privado que, como se hace ver en el capítulo cuatro, no tenía una persona pública. Así, la singularidad monolítica de su obra también define a su persona. Su biografía, breve y fragmentada, define esa interioridad hermética tan

esencial en su obra. Por ello, no sorprende que el mundo cerrado de Cardona Bulnes también esté estrechamente ligado a la figura de Jonás. En uno de sus últimos escritos mencionó que le hubiera gustado reunir sus libros en una obra llamada “Montaña a medianoche.” A pesar de su presencia imponente, la montaña, imagen de la vastedad de su proyecto poético, permanece en la oscuridad, “sin espectáculo”, como prefería Cardona Bulnes. El aislamiento, forzado y voluntario, definen a la obra y al poeta.

Es preciso iniciar el estudio de la obra de Edilberto Cardona Bulnes con una afirmación categórica: la crítica de su poesía no existe. Esto no sería tan grave en un medio en el que escasea la crítica sino fuera porque los pocos juicios sobre su obra tienden a calificarlo de “caso aislado” (Umaña 264) en la literatura hondureña o de “poeta místico” (González 24). Estas aseveraciones apresuradas confunden al poeta con su poesía y han contribuido a aislarlos a ambos aún más. Asimismo, sin ningún criterio analítico se lo coloca fuera no sólo de su generación, sino de la literatura hondureña en general. Por otra parte, nuestra escasa crítica se ha encargado de establecer jerarquías que tienden a la canonización de unos escritores y al desconocimiento demoledor de otros. De ahí que sea preciso desmentir estos antijuicios para demostrar que la obra de Cardona Bulnes pertenece a una corriente poética que formuló sus bases a fines del siglo diecinueve y ha tenido un desarrollo constante hasta estos días. Por esa razón, en el segundo capítulo se presenta un panorama de la poesía hondureña desde el Romanticismo hasta los años sesenta. Sin embargo, el análisis no es exhaustivo porque mi interés reside en trazar esa línea poética a la que pertenece Cardona Bulnes. Por ello, a pesar de seguir un orden cronológico, me he centrado en aquellos poetas con los que dialoga la poesía de Cardona Bulnes. Se trata de una corriente que arranca del *Himno a la materia*, de José

Antonio Domínguez (1869-1903), se escinde en el Modernismo, la continúa Jorge Federico Traveso (1920-1953), se profundiza en Oscar Acosta (1933) y se afirma en Antonio José Rivas (1924-1995), quien no sólo fue contemporáneo de Cardona Bulnes, sino que es el poeta hondureño que le es más cercano. El estudio se centra en la forma en que cada uno de estos poetas asumió su obra como concreción de un proyecto literario particular. Así, se analizan aspectos como las motivaciones que dieron inicio a ese proyecto, su vinculación o falta de diálogo con sus contemporáneos, el compromiso personal del poeta con sus propuestas y las exigencias históricas que ejercían presión sobre la obra. Además, al ubicar la obra de Cardona Bulnes dentro de una tendencia de la literatura hondureña se descubre su diálogo no sólo con la literatura nacional sino con una corriente poética universal.

De esta manera, tanto Rivas como Cardona Bulnes comparten, con las diferencias del caso, un proyecto poético que los acerca a la corriente de la poesía pura. Por esa razón, en el tercer capítulo se estudian los dos libros de Cardona Bulnes, *Los interiores* y *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella*, como textos que se inscriben en la corriente mallarmiana de la obra concebida como un poema absoluto. Siguiendo el estudio de Michael Hamburger *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, este capítulo se centra en dos aspectos esenciales de la poesía pura: el hermetismo y el choque, casi siempre violento, entre la tradición y la modernidad. Así, se destacan no sólo los mecanismos que llevan a la construcción del poema total, sino la función de la poesía en la historia. Esta relación ambigua entre poesía órfica e historia lleva a plantearse el problema de la recepción del texto. Así, de *La poesía pura española: Conexiones con la cultura francesa*, de Antonio Blanch, que estudia la forma en que poetas como Juan

Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén asumieron la tradición órfica heredada de Mallarmé y Valéry, pasamos a *El placer del texto*, de Roland Barthes, para analizar el papel del lector frente a este mundo hermético. La inocencia del lector, de la que habla Barthes, se enfrenta a la reconstrucción del mundo clásico en la poesía de Cardona Bulnes. Este aspecto tiene un efecto inmediato en la recepción de la obra. Así, a pesar de que la mitología clásica ofrece al lector signos reconocibles que podrían permitirle acceder al universo de este poeta, cualquier posibilidad de diálogo parece verse anulada por el hecho de que Cardona Bulnes recurra a esta tradición desde la perspectiva de la poesía pura. El resultado es una poesía hermética que busca, como veremos siguiendo a Barthes, otro tipo de lector, sobre todo uno que sea capaz de trascender los límites de lo que he dado en llamar la poesía de lo obvio, es decir, la poesía referencial que se produce en el medio. En esa tradición de la poesía pura que, como lo hace Mallarmé, busca la construcción muchas veces matemática del poema total, Cardona Bulnes concibe sus libros como un gran poema, un poema absoluto. El símbolo ideal, según el título de su libro *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella*, es el del gran poema como una ballena que se traga al lector. El poeta y el lector se alternan para tomar el lugar de Jonás. El resultado es una poesía que busca resolver, desde el interior, no sólo sus conflictos internos sino los que le impone la modernidad. La edificación de esta obra absoluta requiere de una entrega total por parte del poeta, lo que, como bien lo ha estudiado Michael Hamburger, es producto de un autosacrificio que termina aislando tanto al poeta como a su obra. Esto imposibilitó el diálogo entre Cardona Bulnes y sus contemporáneos. Su obra se ha vuelto un monolito en la tradición literaria hondureña. Al desconocimiento se suman las exigencias de un mundo poético cerrado. Lo que no

impide que su poesía tenga lugar en una corriente que, como propongo en el segundo capítulo, se inició a fines del siglo diecinueve y se concretó en los años sesenta. Además, otro monolito le hace compañía a Cardona Bulnes: la poesía de Antonio José Rivas, otro poeta de su ciudad natal. Ambos son poetas que al apegarse a una tradición quedaron fuera de su contemporaneidad.

El último elemento se discute a profundidad en el capítulo siguiente, pues es esencial para determinar la forma en que Cardona Bulnes asume el peso de la tradición y los conflictos de la modernidad en su poesía. El choque de la tradición y la modernidad provoca el que, a mi juicio, es el gran dilema de Cardona Bulnes; y es de esta fricción de donde surge su poesía. Es decir, su obra es el resultado de un choque de temporalidades. Allí reside, además, la clave de su hermetismo. La tradición la conforma, entonces, el mundo clásico, que funciona como un sistema de referencias míticas y retóricas. El apego a este mundo lleva a Cardona Bulnes a crear una retórica personal que tiene escasísimos contactos con la poesía producida por sus contemporáneos y que termina convirtiéndose en un sistema cerrado al que muy pocos tienen acceso. Para que el poeta defina su relación con el presente histórico desde su proyecto personalísimo es necesario establecer una clara distinción entre dos categorías: el yo poético y el yo empírico. En el caso de Cardona Bulnes, el primero equivale al mundo dentro del poema-ballena y a la forma en que asume su compromiso estético; el segundo tiene que ver con la manera en que su obra se relaciona con la historia. Esta dualidad genera una relación ambigua entre la tradición y la modernidad, tal como lo constata Michael Hamburger en el estudio de poetas que se debatían entre el clasicismo y el modernismo. Así, su estudio sobre W. B. Yeats, T. S. Eliot and Ezra Pound es esencial para ver la forma en que Cardona Bulnes asume

esta ambigüedad.

Por otra parte, Cardona Bulnes comparte con Eliot y Pound esa búsqueda mallarmiana del poema total. De ahí que en el cuarto capítulo también se estudien los dos libros de Cardona Bulnes como pertenecientes a la tradición del poema largo. En este caso son esenciales los estudios sobre el modernismo europeo y norteamericano, especialmente el libro *On the Modernist Long Poem*, de Margaret Dickie, así como los trabajos de Octavio Paz, Carlos Baker y John Foster. En este capítulo se destacan los mecanismos internos que llevan a la construcción del poema largo y la forma en que se asume la fricción entre la tradición y la modernidad. En el primer caso, como lo hacen ver Dickie y Paz, el eje del poema largo reside en la función que cumple el tiempo dentro del poema. Esta función se define a través de la dualidad extensión-duración, según la percibe George Poulet en sus *Estudios sobre el tiempo humano*. El poema-ballena se vuelve una entidad fuera del tiempo histórico, pero en el que, como veremos en los dos libros de Cardona Bulnes, no se abandona la idea de anclarse en el presente. Esto es parte de esa ambigüedad que he señalado y es producto de ese vértigo nietzscheano del que hablan Hamburger y Barthes; la poesía surge de un goce nihilista que lleva la obra al vértigo del lenguaje. Dentro del vértigo dionisíaco, en el poema largo se busca el lugar neutro, es decir, la escritura blanca barthiana.

Por lo tanto, el gran dilema entre tradición y modernidad es una forma más de ese eje binario en el que se debate la poesía de Cardona Bulnes. Es decir, el choque no sólo ocurre entre el mundo clásico y el moderno, sino entre el lenguaje y la realidad, entre las palabras y las cosas, entre el signo y la imagen o entre el significante y el significado. De ahí que en el quinto capítulo se analice la búsqueda de un lenguaje poético que constituye una tercera realidad entre las entidades que conforman esa

dualidad explosiva que caracteriza el lenguaje de Cardona Bulnes. En primera instancia, se parte de los estudios de Foucault sobre la pintura de René Magritte, sobre todo del libro *Esto no es una pipa*, en el que se explora la relación entre el lenguaje verbal y el figurativo, así como la forma en que este eje binario produce una realidad intermedia y siempre difícil de aprehender. Entre la frase escrita en el cuadro de Magritte y el dibujo de la pipa surge un espacio incesante que no sólo delimita las fronteras visuales entre los dos elementos, sino que genera un campo semántico vastísimo. Desde ese mismo espacio neutro, Cardona Bulnes cuestiona la autonomía del discurso poético y su capacidad de nombrar una realidad exterior al mundo contenido en la ballena. El poema largo, como la memoria de Funes, es el gran Aleph o punto blanco en el que coinciden el presente y el pasado, el exterior y el interior. Precisamente, plantea que la poesía funda una realidad intermedia entre las palabras y las cosas; con esto pasa del nivel discursivo del signo lingüístico al carácter epistemológico del lenguaje, es decir, entra en el terreno de la filosofía del lenguaje. De hecho, en *Jonás...* establece un diálogo directo con los postulados lingüístico-filosóficos de Ludwig Wittgenstein; propone que el lenguaje poético es esa tercera posibilidad no contemplada por Wittgenstein entre el signo y la cosa. Por otra parte, la estructura orgánica del libro está basada en los principios empleados por el filósofo alemán para organizar su *Tractatus Logico-Philosophicus*. Cardona Bulnes emplea un sistema numérico similar que le permite crear poemas que son estructuras independientes integradas en la totalidad del poema largo. Por lo tanto, la presencia de Wittgenstein es esencial en *Jonás...*, tanto en el plano del lenguaje como en el nivel estructural del texto.

Vértigo, muerte del lenguaje, negación del yo, sacudimiento ontológico, desafío a la tradición y destrucción retórica son algunas de las reacciones que produce la lectura de los últimos textos escritos por Cardona Bulnes. De ahí que en las conclusiones de este trabajo se analicen los temas y las propuestas fundamentales de su poesía a partir de una serie de escritos en prosa que el poeta publicó en la Editorial Universitaria poco antes de morir. Se trata de textos apresurados y violentos que revelan las consecuencias de haber estado callado tanto tiempo. Más que de poesía se trata de material poético en el que Cardona Bulnes pone en evidencia su necesidad de hablar y, literalmente, descargar una energía creadora sometida a un silencio atroz. Siguiendo el símbolo de Jonás, podemos decir que en estos últimos escritos Cardona Bulnes se salió de la ballena y que, como quedó confirmado con su muerte, no fue capaz de respirar el aire de la superficie. Su violencia era tardía y, aunque arrojaba luz sobre su obra, no dejó de ser anacrónica. En esos textos, Cardona Bulnes habla de libros que nunca publicó y del sueño de integrarlos en un texto mayor. Además, se apresura a pasar en claro o, quizá, a decir en voz alta algunas de sus preocupaciones intelectuales y ontológicas. Pero, como he señalado, esa misma prisa lo traiciona y lo que produce es un caos retórico que trata de iluminar su obra anterior; su intento, como el proyecto de Funes, es fallido, pues surge de un exceso de sabiduría que sólo se puede entender si se rastrean sus claves poéticas en libros como *Los interiores* o *Jonás*.... Incluso hasta el final de su existencia, el silencio y la soledad pesan en la vida y en la obra de este poeta que merece nuestra compañía dentro de la ballena.

ACKNOWLEDGEMENTS

La realización de este primer estudio sobre la obra de Edilberto Cardona Bulnes contó con la paciencia, lucidez y generosidad de Sandra M. Cypess, directora de tesis; la lectura inteligente y precisa de Ana Patricia Rodríguez; la fructífera amistad de dos coterráneos del poeta: Guillermina Cuéllar y René Valladares, quienes me proporcionaron valiosísima información biográfica; y el afán solidario de Segisfredo Infante, quien encontró a *Jonás* en Costa Rica y fuera el último hermano intelectual del poeta.

TABLE OF CONTENTS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Capítulo 1: Perfil de un poeta apócrifo | Error! Bookmark not defined. |
| Retrato incompleto | Error! Bookmark not defined. |
| Bulnes, el memorioso | 4 |
| Capítulo 2: 63 años de poesía hondureña: 1901-1964 | 24 |
| Un poeta entre el Romanticismo y la Reforma Liberal | 24 |
| Modernismo: esteticismo y resistencia | 37 |
| Del Modernismo al Existencialismo | 54 |
| La generación de Edilberto Cardona Bulnes | 62 |
| Capítulo 3: Poesía pura y deseos impuros | 89 |
| Capítulo 4: Poesía de sal antigua | Error! Bookmark not defined. 57 |
| Entre la tradición y la modernidad | Error! Bookmark not defined. 57 |
| El poema largo como un gran “vaciadero” memorioso..... | 190 |
| Capítulo 5: Éste no es Jonás: dentro de la ballena con Magritte, Foucault, Funes y Wittgenstein..... | 213 Error! Bookmark not defined. |
| Conclusiones: fuera de la ballena | Error! Bookmark not defined. 73 |
| Bibliografía | 284 Error! Bookmark not defined. |

Capítulo 1

Perfil de un poeta apócrifo

Retrato incompleto

Mi lectura de la obra de Edilberto Cardona Bulnes es incompleta. Por azar me llegó, allá por el 87, el cuaderno número nueve de una brevísima antología de poesía hondureña, publicada en Tegucigalpa, en 1982; años después, tuve acceso a una serie de manuscritos que el poeta confiara a su amigo, el escritor Segisfredo Infante, quien entonces dirigía la Editorial Universitaria. En suma: fragmentos de una obra intensa, ambiciosa y renovadora.

En el cuaderno número nueve leo que el poeta “es por decisión propia habitante de la ciudad de Comayagua”; la nota prosigue: “También por decisión personal no ha publicado ninguna de sus obras, con excepción de *Los interiores*, editada en España en 1973, al obtener el Premio Café Marfil”.

Tres mentiras en un texto tan breve: *Los interiores* no fue el único libro publicado por Cardona Bulnes; a lo que habría que agregar un dato curioso: por haber sido editado en España, el libro llegó a manos de Samuel Beckett, quien se interesó en el poeta hondureño, como se lo hizo saber en una tarjeta postal que le envió de París a Comayagua, en la que le decía que había leído sus poemas y esperaba tener el gusto de conocerlo; tal encuentro nunca llegó a realizarse. Tampoco es cierto que Cardona Bulnes se haya enterrado vivo en Comayagua “por decisión propia”, ni mucho menos que “por

decisión personal” no haya publicado sus otros libros.

Las últimas dos mentiras tienen que ver con una misma circunstancia: la publicación de *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella* (Costa Rica: EDUCA, 1980). Este libro constituye un caso insólito en la historia de la literatura hondureña, ya que los cinco mil ejemplares se perdieron —debe de haber un término que defina con mayor exactitud lo sucedido— al llegar al aeropuerto de Tegucigalpa; nadie sabe qué pasó y, menos aun, quiénes fueron los responsables. Desconozco las circunstancias del asunto; sólo sé que hay algunos ejemplares dispersos, pero tampoco se sabe en qué gaveta o en qué estante se pudren. Este era un tema del que el poeta nunca hablaba. Una de las pocas personas que lo frecuentaban, la profesora Guillermina Cuéllar, quien fuera, además, compañera de trabajo en el Instituto Inmaculada, me ha confiado que Cardona Bulnes era un hombre sumamente reservado que asumía con estoicismo y resignación esa soledad impenetrable en que vivió.

Después de la pérdida de *Jonás...*, el poeta también desapareció; se encerró en su ciudad, huyendo de los “amigos que Circe volvió cerdos” (7), como dice en *Los interiores*.

Yo supe de él trece años después de la desaparición de *Jonás...* Mi lectura de su poesía fue tan intensa que le escribí una carta apasionada con toda la sinceridad y la ingenuidad de un adolescente. Desafortunadamente, nunca se la envié. Poco después me enteré de la muerte del poeta. Desde entonces me persigue la culpabilidad de no haberle acercado aquella carta, que era una declaratoria de adhesión.

Poco antes de morir, Cardona Bulnes escribió unos *Indicios del texto*, como él llamó al recuento de su obra, donde, para mi sorpresa, enlista diez libros de poesía. Lo mismo que en el caso de *Jonás...*, de estos libros sólo sobreviven los nombres y algunos poemas que Cardona Bulnes parece citar de memoria. Según comentarios de Segisfredo Infante, los manuscritos, así como las demás pertenencias del poeta, quedaron en manos de sus familiares, es decir, sepultados entre la indiferencia y el recelo provincianos.

Lo rescatado, gracias a la diligencia de Segisfredo Infante, durante los tres últimos años de vida del poeta, es una serie de textos en verso y prosa. Estos textos se pierden entre la prosa poética, la crítica, la narración y la biografía: no poesía, sino material poético. Al final sólo queda la ansiedad, el desbordamiento de un hombre que estuvo callado diez años. Lo único que parece interesarle al poeta es decir, decirse, llamar a última hora a una “aldaba sin puerta” (18), como dice en *Los interiores*.

Me pregunto si a Cardona Bulnes —operando en solitario— le acompañó la sensación del acierto, ya que le faltó el reconocimiento, que tanto favorece la confianza en las exploraciones personales. Alguna vez la crítica lo calificó de “un caso aislado” en la literatura hondureña (Umaña 264); esto es cierto en la medida en que señala la singularidad y el atrevimiento de su obra, como parte de una búsqueda estética que rompía con los moldes del momento. Lo de “caso aislado” evidencia, además, la incapacidad de nuestra crítica para vérselas con una obra totalmente inesperada en el callejón municipal; una poesía fuera de lugar y, por eso, aparentemente condenada a la fragmentación.

Bulnes, el memorioso

Decir que Edilberto Cardona Bulnes nació en 1935, en Comayagua, Honduras, y que murió en la misma ciudad, en 1991, no es prueba suficiente de su existencia. No bastan su partida de nacimiento ni su acta de defunción; tampoco que su nombre aparezca en el *Diccionario de autores hondureños* junto al calificativo de “poeta místico” (46). En realidad, estos datos le ponen fechas y calificativos a un hombre que tiene el perfil de un poeta apócrifo.

A pesar de tener vínculos generacionales con el grupo de poetas hondureños que creció y se formó durante el período de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1932-1948), su obra es totalmente desconocida en el país. No se trata únicamente de los resabidos problemas de circulación, escaso tiraje o censura, sino de un libro premiado que nunca fue publicado, poemas que aparecieron en fragmentos y, sobre todo, cinco mil ejemplares de un libro que desapareció de las aduanas del aeropuerto de Tegucigalpa después de haber sido editado en Costa Rica.

Hay que recurrir al lugar común para decir que los lectores de Cardona Bulnes se cuentan con los dedos de la mano. Por ello no extraña que hasta la fecha no se haya publicado ni siquiera un artículo sobre su obra. En mi revisión bibliográfica no he encontrado más que dos notas en los diccionarios de autores hondureños de Mario Argueta y José Luis González y un artículo anecdótico en el *Boletín 18-Conejo* de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. A Cardona Bulnes no se le lee porque,

según los pocos lectores, los dos libros que publicó son difíciles de conseguir y, sobre todo, “difíciles de leer” por su hermetismo. Además, la desaparición de *Jonas...* generó en el ambiente la sospecha de que por años ha existido la intención de condenar su obra al desconocimiento total. Quienes lo conocieron no pasan de publicar anécdotas sobre su aislamiento y humildad, sin atreverse a comentar su obra. De ahí que este estudio busque meterse en el universo de la obra más insólita, renovadora y ambiciosa que haya producido un escritor hondureño.

Entre lo poco que sabe de su vida privada, se puede decir que Cardona Bulnes nació el 12 de mayo de 1935, en Comayagua, ciudad en la que murió el 2 de junio de 1991. Fue parte de una familia de cinco hermanos: Juana Isolina, Bertha, Ana Gloria y José Manuel, hijos de Rafael Cardona y Rosaura Bulnes. Precisamente, en casa de Bertha y Ana Gloria quedó la mayor parte del trabajo de Cardona Bulnes, entre libros y manuscritos. Después de hacer su primaria en la Escuela “Fray Juan de Jesús Zepeda”, de Comayagua, se trasladó a Tegucigalpa, donde hizo la secundaria en la Escuela Normal de Varones, hoy Escuela Normal “Pedro Nufio”, y obtuvo el título de Maestro de Educación Primaria. Luego, regresó a Comayagua e ingresó al Instituto “León Alvarado”, donde se graduó de Bachiller en Ciencias y Letras.

Su segundo viaje fue a San Vicente, El Salvador, donde trabajó como profesor de español en el Colegio “Santo Tomás”. Sin embargo, en 1969, durante el estallido de la guerra entre Honduras y El Salvador, “fue capturado... en el momento en que asistía a misa, en la iglesia de la localidad y llevado a prisión” (Turcios 17). Luego de ser liberado regresó a Comayagua, y desde 1970 hasta 1973 fue profesor de español en el colegio “La

Inmaculada”, donde, además de un salario bajísimo, tenía que soportar una jornada diaria que se extendía desde las siete de la mañana hasta las nueve de la noche. Dice la profesora Cuéllar que años después le confió que durante esa época escribía en la madrugada, pues estaba empeñado en no dejar de escribir. Sin embargo, en 1973 sufrió un infarto al miocardio y se pensionó por invalidez con una mensualidad de doscientos cincuenta Lempiras, que en ese entonces equivalían a unos ciento veinte dólares, con los que se sostuvo hasta su muerte. En realidad, según me informa la profesora Cuéllar, a Cardona Bulnes le correspondía el triple de esa cantidad. Sin embargo, en el Instituto de Pensiones del Magisterio se le asignó una cantidad que él tuvo que aceptar después de varios litigios que lo obligaban a viajar constantemente a la capital. Al final, se vio forzado a firmar un documento en el que se comprometía a no presentar ninguna demanda judicial al respecto. Así, a los treinta y ocho años de edad terminó su breve carrera de maestro de provincia. Después se embarcó en una serie de proyectos comerciales que fracasaban antes de comenzar. Esto lo llevó a recluirse aún más en la humilde casa donde vivía con sus padres y su hermano José.

Su padre era sastre y su madre modista. El desempeño de ambos oficios no proporcionaba al hogar Cardona Bulnes los ingresos necesarios debido a que en esa época Comayagua pasaba por una crisis económica por la ausencia de fuentes de trabajo. Entonces, la infancia, la juventud y la edad adulta del poeta trascurrieron dentro de mucha pobreza, que él asumía con estoicismo franciscano. Incluso bromeaba que, por ser tan pobre, “cuando compro un zapato no puedo comprar el otro”. Su viaje a El Salvador tuvo como fin buscar horizontes de trabajo, puesto que eso mismo hicieron varios

maestros y maestras de esa ciudad. El maestro hondureño, según me cuenta la profesora Cuéllar, era muy apreciado y mejor pagado en tierras salvadoreñas. Después de la muerte de su padre, Cardona Bulnes continuó viviendo con su hermano y su madre. Esto significó una reclusión total que no le permitía salir más de Comayagua, pues no sólo debía encargarse del cuidado de su madre, sino también del de su hermano, quien, como el padre, era alcohólico. A la muerte de José, en 1985, le siguió la de su madre, dos años después. Esto marcó la última etapa de su vida, que vivió solo en la misma casa.

Aunque obligado por las circunstancias, el apego a la casa y, sobre todo, a la madre lo asumía con devoción religiosa. Esto era producto de un profundo catolicismo, al que se convirtió cuando era adulto después de haber sido alcohólico en su juventud. De hecho, en la ciudad no se le conocía como poeta, sino como orador fúnebre. Con frecuencia era llamado, sobre todo por familias de escasos recursos, a componer piezas oratorias para algún difunto. Su apariencia física humilde también manifestaba esa resignación cristiana a la pobreza, es decir, un voto franciscano en cuya vestimenta los únicos objetos de orgullo eran un escapulario con la imagen de la Virgen del Carmen y un Rosario. Se le conocía como un hombre de oración larga, diaria y profunda, cuya devoción por María se manifestaba en el cuidado que le profesaba a su madre. Aunque en otro capítulo me ocuparé del papel del cristianismo en su obra, cabe mencionar que a través de su catolicismo asumía una búsqueda ontológica que, al llegar a su obra, se convertía en una estrategia literaria. Es decir, la profundidad de sus conocimientos religiosos convertían su fe en una fuente de erudición; por lo que llegó a establecer una relación erudita, de carácter literario, con su mundo religioso. Esta estrategia le permitía a

Bulnes, desde el presente, establecer un vínculo estrecho con una tradición triple: clásica, católica y, en fin, literaria. Esto definía su personalidad de hombre atrapado en la provincia y era una fuente inagotable que alimentaba su poesía. El encierro en la pobreza era también un claustro religioso en el que dialogaba con los fantasmas acumulados en la memoria a través de la lectura. Asimismo, era el espacio cerrado que lo mantenía a salvo y, a la vez, aislado de los otros. Por ello, la biografía de este poeta tiene los visos de una invención borgiana: la de Funes, el erudito atrapado en el abismo de su memoria. Bien podríamos hablar de Bulnes, el memorioso; no encerrado en la oscuridad, como Irineo Funes, sino en una ciudad en la que vivió cargado de ciencia mágica y miseria.

Entre sus libros se mezclaban la literatura y la religión, sobre todo de autores muy cercanos a su propia obra, como San Juan de la Cruz, Mallarmé, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, además de varias versiones de la Biblia, vidas de santos, diccionarios etimológicos de la lengua y literatura grecolatina. Esa estrechísima relación entre literatura y religión se evidencia en el pseudónimo con el que firmaba sus escritos: Zósimo Zara. El uso del pseudónimo es parte de una estrategia romántico-modernista a la que han recurrido nuestros poetas no sólo para ocultar su identidad, sino para definir el carácter intrínseco de su obra. En el caso del Modernismo, el pseudónimo también estaba ligado a una pose literaria y hasta sociopolítica que protegía al firmante y revelaba una actitud de enfrentamiento. Este tema lo abordaré detalladamente en el próximo capítulo. Es decir, el pseudónimo oculta al autor y, a la vez, define tanto sus afinidades como su persona literaria. De ahí que el pseudónimo actúe como una fórmula bajo cuya apariencia permanece, intocable, el autor. Así, los dos referentes que componen

la fórmula “Zósimo Zara” son la religión y la literatura. En el primer caso, el nombre Zósimo proviene de la alquimia, específicamente del padre Zósimo de Panópolis, aquel alquimista del siglo IV que fue esencial para la transformación de la alquimia en una ciencia espiritual. Es decir, antes de esa época, la alquimia era concebida como un trabajo artesanal que buscaba transformar los metales primarios en metales nobles, sobre todo en oro. En primera instancia, se pretendía imitar las piedras preciosas a través de un proceso de aurificación que consistía en recubrir la superficie de algunos metales, como el cobre o el estaño, de una capa de sustancias colorantes. Esto dio paso a un experimento mucho más complejo, que no se centraba en la aurificación sino en la aurifacción, es decir, en la transmutación directa del metal primario en piedra preciosa. A medida que el proceso artesanal se volvía más elaborado, así también cambió la percepción que se tenía del metal, al que ahora se veía como un compuesto orgánico que era imagen tanto de la naturaleza como del universo. Así, la transmutación del objeto llevaría a la transformación y la dominación de la naturaleza a través del trabajo del hombre. La relación adquirió un nivel de misticismo, que fue perfeccionado por el padre Zósimo. En su trabajo buscaba no sólo transmutar la materia, sino resucitar su esencia, esto es, su espíritu. Primero, perfeccionó el aspecto artesanal a través de un proceso de destilación que le permitía extraer la quinta esencia o el espíritu de los metales. Luego, teorizó sobre el carácter alegórico de esta operación, pues la veía como una reproducción religiosa del sacrificio, la muerte, la resurrección y la salvación de la materia. Sus tratados tuvieron gran influencia en la Edad Media, para el caso en los trabajos de Esteban de Alejandría, quien, en el siglo VII escribió que “la transmutación era un proceso espiritual concebido

desde una perspectiva cristológica” (Halleux 136). Esto dio paso a lo que se bautizó como la “alquimia alegórica” (138), que fue sumamente fructífera tanto en el plano de la experimentación como en la producción de manuales, recetarios y, sobre todo, tratados que resaltaban cada vez más su carácter espiritual y su capacidad de perfeccionar los defectos de la naturaleza. Así, los metales primarios eran imperfectos, pues sufrían de una enfermedad que sólo la medicina de la piedra filosofal podía curar; si los metales preciosos habían madurado en las entrañas de la tierra, otros aún no habían dado punto y, por eso, era necesario completar el trabajo de la naturaleza (140). Además, la transmutación no era sólo física, sobre un objeto sólido, sino espiritual, ya que el alquimista también experimentaba una transmutación mística. Esto provocó, primero, desconfianza, y, después, condenación por parte de la Iglesia. Ahora bien, para protegerse y, al mismo tiempo, revestir sus textos de autoridad, los autores de los tratados recurrían a pseudónimos, que era una estrategia que no siempre daba buenos resultados.

La fórmula alegórica del pseudónimo de Cardona Bulnes la completa el apellido del poeta húngaro Tristan Tzara, fundador del movimiento Dadaísta en el París de 1919. El centro clandestino de operaciones era el cabaret Voltaire y, como en la alquimia alegórica, la base del trabajo artístico era la experimentación. La imperfección no residía en la materia prima, en este caso, el lenguaje, sino en el mundo que acababa de ser sacudido por la Gran Guerra. A diferencia de los alquimistas, lo que se buscaba era destruir las imágenes fabricadas en un mundo imperfecto y crear otro, como el nombre del movimiento lo indica, de la Nada, es decir, del gran vacío que la guerra había dejado en el mundo moderno. Por lo tanto, el elemento que une los dos componentes del

pseudónimo de Cardona Bulnes es la experimentación, que, como en sus antecedentes, es llevada a límites inimaginables en los que se funden la renovación y el hermetismo. El trabajo poético, en el sentido artesanal que se le daba en la alquimia, busca revelar (destilar) la esencia (el espíritu) del lenguaje en un proceso que transforma también al hacedor. Pero el trabajo de éste, como el del padre Zósimo, es religiosamente solitario; en el caso de Cardona Bulnes, esta soledad tiene implicaciones tanto intelectuales como sociales.

Precisamente, prefería el trato de la gente humilde y rehuía, por timidez o desconfianza, todo tipo de relaciones sociales. Para el caso, en 1991 se negó a asistir a una lectura que un grupo de poetas que llegó de Tegucigalpa organizó en Comayagua. La invitación iba dirigida tanto a él como al poeta Antonio José Rivas. Con éste entró en trato directo mientras trabajaba en el colegio “La Inmaculada”, donde Rivas era profesor de matemáticas. Según me informa la profesora Cuéllar, solamente se relacionaba con Rivas porque éste lo buscaba y algunas tardes lo invitaba a salir a caminar. En esas escasas ocasiones, Cardona Bulnes siempre se mostraba tenso, como un niño que iba acompañado por el consejero de su colegio. No se sabe de qué hablaban en esos paseos. Tampoco se sabe qué opinaban el uno del otro o si se leían entre sí. Rivas pertenecía a una familia de prestigio, cuyo apellido era reconocido en la ciudad. No es extraño encontrar una especie de aristocracia provincial en la sociedad hondureña, en la que ciertos apellidos están vinculados no sólo a una posición social, sino a un abolengo patricio de origen respetable, aunque difícil de definir. Sobre todo en las ciudades del interior, la cúspide de la pirámide social la ocupan familias que, por una parte, se

enorgullecen de rastrear su apellido desde el presente hasta la época colonial y, por otra, sustentan su linaje en la posesión de bienes tradicionales, como la hacienda, o en el rancio prestigio de las dos carreras universitarias que han dominado el panorama sociopolítico del país: la medicina y el derecho. Sin duda, esto contribuyó a que a Cardona Bulnes le fuera indiferente el pasado colonial de Comayagua, pues su origen humilde lo alejaba de ese prestigioso pasado que llevó a la ciudad a ser la primera capital de Honduras de 1540 a 1880. Esta distancia de clase también fue fundamental para que se mantuviera alejado de Rivas, quien, paradójicamente, fue el poeta hondureño que más se acercó a su proyecto poético. De este tema me ocuparé en el capítulo siguiente.

Las pocas veces que se habla de la obra de Cardona Bulnes se mencionan dos libros: *Los interiores* y *Jonás...* Sin embargo, en un texto en prosa, escrito en 1990, Cardona Bulnes menciona otros libros de los que no se conocía ni el título:

Quisiera reunir mis ejercicios retóricos de verso dentro de un solo nombre: “La Jornada”, en que aparecerían en este orden: “Sólo el aire, la luz” (1970); “Los Angeles murieron”, premio único de poesía “Jorge Federico Traviesso” de la “Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán” de Tegucigalpa (1972); “Introducción al Derecho” (1972); “Los interiores”, premio único hispanoamericano de poesía “Café Marfil” de la peña literaria de Elche, España (1973), “Levítico” (1974), “Animal sombra”, décimo finalista de la Bienal de poesía de León, España (1974);

“Jonás, fin del mundo o líneas en una botella” (1976), publicado por el Concejo del Distrito Central, Tegucigalpa, (1980); “Al Regreso y lejos del camino” (1983-90); “En memoria mía” (1987); “Redescubrimiento del canto” (1989-90). A estos ejercicios desarrollados en unidad agrego un conjunto sin unidad, escrito en distintos momentos, desde el cincuenta y dos, nombrado, “Montaña a medianoche”, precisamente por ser lo que es, sin espectáculo, al demandado consumo general.

(Prosa suelta Ms)

A excepción de *Los interiores* y *Jonás...*, ninguno de estos libros fue publicado. A partir de 1989, producto de su amistad con Segisfredo Infante, Cardona Bulnes comenzó a publicar poemas sueltos y, sobre todo, prosa. Esto también significó su salida de Comayagua en dos ocasiones, en las que visitó la Editorial Universitaria de Tegucigalpa. De estos dos últimos años quedan en la Editorial Universitaria, además de algunos manuscritos, las pocas fotografías que Cardona Bulnes se tomó en vida. Tanto Segisfredo Infante como la profesora Cuéllar advirtieron que Cardona Bulnes le rehuía a la cámara, pues prefería pasar desapercibido.

Precisamente, su identificación franciscana con la gente pobre tiene que ver no sólo con el catolicismo que profesaba, sino con el hecho de que, como ellos, sabía que estaba en la orilla y que llevaba una vida marginada. Esto lo asumía como una prueba espiritual que lo aislaba tanto social como intelectualmente de su entorno. Así, la

marginalidad se convierte en una ética que define el carácter monolítico o aislado de su obra. El ve proyectada su marginalidad en la vida de la lavandera a la que le dedicó una oración fúnebre y en la de los pobres que buscaban su consejo con fervor salomónico. Ellos son parte del prójimo que se busca en *Los interiores* para restaurar la unidad perdida: “seamos mar uniendo su sal” (50), dice, pues la sal es el alimento del pobre, así como su poesía se alimenta de esa “sal antigua” que, según W. B. Yeats, era la mejor para empacar. Sobre este tema volveré en el cuarto capítulo.

Así pues, Cardona Bulnes es un “escritor en las orillas”, como dice Beatriz Sarlo de Borges (7). Pero en su caso se trata de una orilla topográfica e intelectual; el catolicismo le ayudó a conciliarlas y contribuyó a crearle una imagen de sabio humilde en la ciudad donde vivió. El margen lo aísla y, a la vez, lo pone a salvo de esos “amigos que Circe volvió cerdos”, como dice en *Los interiores* (7). El aislamiento se transformó en un hermetismo que sólo se abría a los humildes. Esto lo llevó a vivir en una “jactancia de quietud”, que es el título de un poema de Borges. Precisamente, en ese poema Borges se aleja de la ciudad para buscar su patria en el campo. Desde allí dice:

La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo.

Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos

y quisiera entenderlos.

Su día es ávido como el lazo en el aire.

...

Hablan de la humanidad.

Mi humanidad está en sentir que somos voces

de una misma penuria.

Hablan de patria.

Mi patria es un latido de guitarra, unos

retratos y una vieja espada,

La oración evidente del sauzal en los

atardeceres.

El tiempo está viviéndome.

Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel

de su levantada codicia.

Ellos son imprescindibles, unidos, merecedores

del mañana.

Mi nombre es alguien y cualquiera.

(Flores 174)

Como Borges, Cardona Bulnes “no rechaza la historia: quiere trascenderla como fuerza abstracta y ciega, que en el fondo sería el verdadero vacío” (176). Los que hablan de patria y de humanidad, es decir, los que en la poesía hondureña abordan temas civiles, se identifican con presencias abstractas —patria, Morazán, los pobres— y a partir de ellas crean una realidad textual en la que proyectan su propia visión de la humanidad. Sobre esto volveré en el capítulo siguiente. Para Cardona Bulnes, en cambio, la humanidad encarna en la lavandera, la madre o el padre muerto. Por eso, su nombre es, como en el

poema de Borges, “alguien y cualquiera”, esto es, todos los que comparten “una misma penuria”. Por su parte, los “imprescindibles, unidos, merecedores del mañana”, de Borges, tienen otras ambiciones, como se hace ver en el poema, que no llegan hasta la orilla en que vive Cardona Bulnes. Sin embargo, Cardona Bulnes se aleja de la topografía del campo, que tanto le dice a Borges, para quien el “latido de guitarra” y el “sauzal en los atardeceres” son proyecciones espirituales y metafísicas expresadas en la infinitud de la pampa. Cardona Bulnes, por su parte, no se ancla en la topografía, a pesar del prestigio colonial de su ciudad; quizá por las razones ya mencionadas. Su relación es más bien con quienes le rodean, no con los lugares que lo tienen sitiado. A esto le corresponde una falta de vínculos con el mundo intelectual de su entorno. Rechaza la poesía que, como ocurre en el poema de Borges, busca la “ajena admiración”, para definir, desde esta perspectiva ética, su propia estética. Por este camino, Cardona Bulnes se lanza a la edificación de un mundo cerrado, como su vida, en el que lo más importante no es el resultado de una obra, sino el proceso espiritual e intelectual que lleva a su búsqueda. Lo que “solicita”, como dice Guillermo Sucre de Borges, “no es una justificación puramente estética de su poesía; no busca que ésta sea ‘persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual’” (179). La certeza es parte de una lealtad individual —“Yo solicito de mi verso que no me contradiga”, dice Borges (175)—, así como “una fidelidad con el mundo” (179). Como concluye Sucre, Borges (y también Cardona Bulnes) no propone ningún realismo panteísta, “sino una ética de la creación, que, a su vez, se constituye en una estética más amplia: la visión del universo” (179).

Desde el claustro provincial de Comayagua, la búsqueda de Cardona Bulnes no es hacia adelante, sino hacia adentro y, sobre todo, hacia atrás: hacia el universo contenido en su memoria. Esto lo lleva a establecer una relación anacrónica con el mundo que lo rodea, como le ocurre al Funes borgiano. Por eso, su presencia estaba fuera de lugar en esa ciudad de casas que sólo miran hacia adentro, como en toda ciudad colonial. Las pocas veces que salía de su casa, la pobreza lo volvía visible e invisible: vestido pobremente, la barba crecida y el pelo largo resaltaban no sólo su extracción humilde, sino su anacronismo. Esa imagen no contradecía su ética ni su certeza espiritual, de las que habla Borges. Como a Irineo Funes, a su postración física le correspondía una vertiginosa actividad intelectual, que era parte de esa búsqueda sin caminos y “sin respuestas dadas ni previstas” (179). Como en el poema de Borges, su fe es “gustosamente ociosa”, gozosa e inútil como el riguroso inventario mental de Funes. El mismo Funes reconoce que su empresa es imposible y vana:

En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de su niñez. (133)

Por esa razón, lo que sobrevive no es la gran obra, sino la persistencia del que no

puede abandonarla porque está destinado a serle fiel hasta el final. La búsqueda es también monolítica, es decir, solitaria, como la obra misma. Este es un elemento que discutiré en el cuarto capítulo. “Yo solicito de mi verso, dice Borges, que los caminos y la soledad lo atestigüen” (Flores 175). Es en esta soledad donde se debate la fidelidad a la obra y al mundo, es decir, su autenticidad intrínseca. Cardona Bulnes bien pudo haber dicho, con Borges, “paso bordeando mi vivir./Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar” (175). Es decir, su vida transcurrió en la orilla, “bordeando” la vida, sin poseer más que el catálogo inverosímil de Funes y la convicción de que “su destino es la no posesión y, más bien, el continuo anhelo como una realidad” (179). Asimismo, se trata de un anhelo de representación. De hecho, para Beatriz Sarlo, el relato de Borges es “una parábola sobre la posibilidad y la imposibilidad de representación, ya que Funes experimenta hasta el límite los problemas de trasladar al plano del discurso su percepción, su experiencia y sus recuerdos” (31). Por lo tanto, Funes reconoce los límites de su vasta empresa y, a pesar de ello, no duda en formularla. En este caso, como Borges pide en “Arrogancia de quietud”, Funes no se traiciona, pues no deja de serle fiel a su obra. Esta fidelidad obstinada y solitaria rige el trabajo de Cardona Bulnes; su imposibilidad consiste no en la vastedad de su obra, sino en encontrar un lenguaje transparente para realizarla. El lenguaje termina siendo cerrado, únicamente libre dentro de la infinidad de posibilidades que ofrece un mundo hermético; es decir, inmensamente libre dentro del mundo constreñido de la ballena. Así, todas las variaciones de todas las formas posibles de la luz están contenidas en la memoria de Funes y éste sigue encerrado en un cuarto oscuro como Jonás en el vasto poema-ballena de Cardona Bulnes. El infinito

catálogo de Funes se vuelve una violenta descarga en el poema de Cardona Bulnes; es la furia creadora desencadenada en un lenguaje contenido en su propia retórica, es decir, un lenguaje que busca su expresión y representación más fiel en el silencio total. Esto sólo podrá alcanzarlo a través de un proceso de destilación que, como los alquimistas, anhela rectificar las imperfecciones del mundo hasta encontrar su forma más pura.

Así, a la pobreza franciscana le corresponde otra desnudez: la del lenguaje puro, contenido en sí mismo, rico solamente en su capacidad generadora de mundos nuevos. Este parece ser, por lo menos, ese anhelo borgiano que mueve a Cardona Bulnes y a Funes en una misma aventura memoriosa. Ese anhelo “viene de tan lejos”, como dice Borges, “que no espera llegar” y, de hecho, estaba fuera de lugar en el presente. Su proyecto, como la memoria de donde sale, es anacrónico y es esa cualidad la que lo vuelve hermético y lo deja a la orilla. Por eso, su estilo de vida se acerca al ocio postrado del personaje de Borges. De hecho, el infarto que lo obligó a jubilarse a los treinta y ocho años de edad hace pensar en el accidente que dejó paralítico a Irineo Funes. Ambos cayeron en un estado de postración que los sacó del presente y los forzó a refugiarse en el abismo de su memoria. De aquí partió esa “jactancia de quietud” que mueve el poema de Borges e implica “la búsqueda, casi infinita, de algo que nunca podrá ser alcanzado” (Flores 180). La quietud borgiana que postra a muchos de sus personajes y los obliga a ser testigos del paso del tiempo —como ocurre, para el caso, en “Las ruinas circulares” y “El Aleph”— requeriría de otro estudio. Sin embargo, en el caso de Cardona Bulnes, la quietud, que es el resultado de un encierro, se refleja en el carácter monolítico de su obra. De ahí que su vida haya transcurrido en la orilla, sin espectáculo, como esa “montaña a

medianoche”, que, según él decía, definía el carácter de toda su obra y también su estilo de vida. La presencia de la montaña en la oscuridad es amenazante y, a la vez, ociosa e inútil, como la ballena en el fondo del mar o como la cara de Funes, que el narrador se tarda toda una noche en descubrir. La montaña y la ballena reflejan esa quietud que caracterizó la vida de Cardona Bulnes. Son presencias vastas y anónimas, como esos seres imaginarios del catálogo de Borges. Esto es, son defectos de la naturaleza, *rara avis*, que sólo tienen cabida en el mundo creado por un hombre que, como ellos, tiene el perfil de un poeta apócrifo. Así, su biografía está cerca de ser una hagiografía.

Cardona Bulnes asume la quietud y la pobreza con estoicismo. No cae en la conmiseración. Por el contrario, padece de esa “jactancia” que llevaba a Funes a decir “que era benéfico el golpe [del caballo] que lo había fulminado” (126); cuando “averiguó que estaba tullido... El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles” (130). Como Irineo Funes, Cardona Bulnes no anhela lo que no puede poseer (y no lo necesita) porque esa posesión, como dice Saint John Perse sobre el que acaba de recibir los títulos de propiedad, “no colma su deseo” (43). De la misma manera, Funes anhela o, mejor dicho, le sigue siendo fiel a lo que una vez poseyó: “las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos y dos”, que podía comparar “en el recuerdo a las vetas de un libro de pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho” (131). También sabe que a pesar del choque violento de ese museo de imágenes —o “esfuerzos inútiles”, como reza el título de un libro de Cristina Peri

Rossi— con el presente, tiene derecho a “solicitar” o anhelar un reencuentro posible con los otros, aquéllos que comparten “una misma penuria”, como dice Borges. “La quietud, concluye, Sucre, es, pues, una ausencia que, a su modo, es la Presencia: una desposesión que implica otra plenitud” (Flores 181). La única plenitud posible en la poesía de Cardona Bulnes es un reencuentro con los otros, que les permitirá a todos rectificar esa vuelta del camino “donde mal nos separamos” (50). Es decir, su plenitud no es abstracta, pues surge de la privación producida por la pobreza y la enfermedad; éstas generan una ausencia que se convierte en “un camino hacia la plenitud y aun hacia lo absoluto” (181). Lo que no se tiene se imagina, se crea, aunque se tenga que recurrir a la falacia. Lo que se comparte con los otros es un mundo posible en el que se da no lo que se tiene, sino lo que se quisiera dar. Es decir, lo que la viuda del relato bíblico da no sólo son las dos monedas, que es todo lo que tiene, sino el anhelo de dar más; las dos monedas son un pálido reflejo de todo lo que no se puede pero se quiere dar. A propósito, el inicio de un poema del hondureño Fausto Maradiaga resume este deseo:

Tu prima Laura, la que cuando estuviste enfermo
vino a verte aunque fuera con los ojos... (49)

La ternura y la solidaridad de estos versos llevan a un reconocimiento entre los iguales, los nuestros, en los momentos de dolor. La mirada de la prima Laura palpa, reconoce al otro con su ternura. Sobre todo en el área rural se acostumbra visitar al enfermo y llevarle algo, especialmente alimentos: pan, café, jugos o lo que se tenga a mano. Pero la prima Laura es tan pobre que sólo puede traer su mirada, y eso basta,

porque a ella no se le puede pedir más. En el segundo verso, el “aunque fuera” amplía la atmósfera de identificación con la prima, nos acerca a ella y nos permite entender su profundo gesto fraternal. Este giro expresivo también profundiza la falta, lo que no se tiene, y el acto humanísimo de dar aunque sea lo que no se tiene, es decir, dar todo lo que quisiéramos dar. Como la viuda del relato bíblico, la prima Laura da toda su fortuna, dos monedas o sus ojos, pues la única riqueza que puede compartir es su miseria. Ambas dan una ausencia y un anhelo.

Lo que, por su parte, Cardona Bulnes puede dar es una invención verbal, que bien puede ser una oración fúnebre o un consejo a quien lo buscaba en su casa o, incluso, su obra misma. Sin embargo, como veremos en otros capítulos, su obra no promete ninguna dádiva, sino que invita o exhorta, en un sentido bíblico, a encontrarla juntos. Como dice Borges: “sólo los dioses pueden prometer porque son inmortales” (Flores 181). Estos versos son del poema “The Unending Gift”, en el que Borges habla de un cuadro que un amigo pintor le prometió y que no le entregó porque murió antes de cumplir su promesa. Paradójicamente, Borges le agradece el no haberle dado el cuadro porque el cuadro sigue existiendo en la promesa y ahora Borges puede darle la forma de sus propios deseos; el cuadro es ahora “capaz de cualquier forma/y cualquier color y no atado a ninguno” (181). Además, el hecho de que el amigo no haya cumplido su promesa ha salvado el cuadro de convertirse en una cosa más, que con el tiempo “habría sido, incluso, un objeto más, atado a las vanidades de la casa” (181). El regalo es, entonces, “unending”, siempre presente en su ausencia y, por esto, la imaginación lo ha hecho entrar a un grado de plenitud e inmortalidad. Como señala Guillermo Sucre, “la desposesión, la irrealidad y la

ausencia son... dones incesantes” (181-82). La presencia se revela en la ausencia. Quizá esta paradoja falaz y feliz nos permita ver como un don la parte perdida, y posiblemente irrecuperable, de la obra de Cardona Bulnes. Los dos libros que sobreviven de su “montaña a medianoche” son también “dones incesantes” que se prolongan en una ausencia a la que, borgianamente, le podemos dar la forma y el color de nuestros deseos. Borges renuncia a la posibilidad del cuadro prometido. Si el tiempo y el azar no nos permiten dar con los manuscritos perdidos de Cardona Bulnes, nuestra renuncia los hará entrar en el terreno de una ausencia plena, utópica y siempre latente, es decir, presente, pero en la otra orilla, en la que vivió y también se perdió su hacedor.

Capítulo 2

63 años de poesía hondureña: 1901-1964

Un poeta entre el Romanticismo y la Reforma Liberal

La escasa poesía hondureña del siglo XIX significó la conjugación de dos discursos: hasta bien entrado el siglo, la pervivencia de formas coloniales, proespañolas; lo que, a fines de siglo, entre la influencia del romanticismo español y el torbellino de la Reforma Liberal culminó en el *Himno a la materia* de José Antonio Domínguez (1869-1903). Este poema de Domínguez, escrito en 1901, canaliza las tendencias románticas de la segunda mitad del siglo anterior, que van del romanticismo becqueriano, puramente estético, al romanticismo liberal, que buscaba definir la identidad nacional con miras a la modernidad que se hacía sentir en casi toda Latinoamérica. Los acontecimientos que ocurrieron en las tres últimas décadas del siglo son esenciales para definir no sólo ese proyecto liberal, encaminado hacia la conformación de la nación, sino la forma en que se asumió la entrada del país en la modernidad. Para entender los antecedentes de este proceso histórico, es necesario recordar que, después de independizarse de España, en 1821, Centroamérica entró a un período de turbulencia política marcado por tres eventos de gran importancia: la anexión al imperio mexicano de Itúrbide, de 1821 a 1823, la lucha por conformar la Federación de países unidos de Centroamérica —impulsada por el hondureño Francisco Morazán, quien fuera, además, presidente de la misma de 1830 a 1839— y el inicio de la funesta tradición de las dictaduras, entre ellas la de Rafael

Carrera, que se prolongó por treinta y ocho largos años. Sin embargo, al inicio de la década de los setenta, la ola latinoamericana de la Reforma Liberal llegó bajo la consigna de Orden y Progreso. La versión hondureña de este huracán modernizador fue puesta en práctica durante los gobiernos de Marco Aurelio Soto (1876-1883) y Luis Bográn (1883-1991). Soto retomó el proyecto reformista propiciado por Morazán, quien, además de diseñar un plan nacional de educación pública y promover la impresión de textos educativos, formuló leyes para regular la exportación y la inmigración, organizó el servicio diplomático y redujo el poder de la Iglesia. La preocupación de Soto ya no era la unidad centroamericana, aunque esta utopía nunca se abandonó, sino la construcción de una nación y, por ende, la definición de una identidad nacional. Se trataba, entonces, de una utopía colectiva en la que los intelectuales que la impulsaban reconocían sus propias aspiraciones individuales. El intelectual liberal, que se autodefinía como hombre de letras, veía su misión como un apostolado. Así que a la par del progreso económico, se impulsaba la construcción de un discurso nacional que sustentara el espíritu de la nueva nación. Este discurso era tanto oral como escrito; el primero dio origen a la oratoria, que conjugaba la instrucción clásica y el espíritu romántico; por su parte, el discurso escrito se manifiesta no sólo en los documentos que legitiman los proyectos nacionales, como la Constitución nacional, los acuerdos, las credenciales, etc., sino en los que los divulgan. El papel de divulgación lo cumple la prensa. De manera coherente con la época, la prensa le daba cabida no sólo a los discursos políticos, sino también a dos géneros de carácter emergente: la crónica y la poesía. Así, en *La República*, periódico fundado por Soto, aparecía la producción de intelectuales como el mismo Soto, Ramón Rosa, Secretario

General del gobierno, y los poetas Manuel Molina Vigil (1853-1883) y José Antonio Domínguez. Las señas de la identidad romántica de estos escritores eran evidentes en la publicación de la poesía de sus maestros: Espronceda, Zorrilla, Bécquer y, luego, traducciones de Víctor Hugo, Byron y Poe.

El compromiso de estos escritores con el proyecto liberal era intelectual, artístico y espiritual, es decir, público y privado. De esta forma, como señala David Viñas sobre la versión argentina de este proceso, “los jóvenes escritores del liberalismo romántico se convierten en jefes del país” (176). Así, en 1898, a los veintisiete años, Domínguez era no sólo poeta y profesor de preceptiva literaria, sino también abogado, Subsecretario de Relaciones Exteriores y después Magistrado en una de las cortes de apelaciones. De ahí que en su poesía se refleje ese vertiginoso espíritu de la época. De hecho, su obra pasa por tres etapas: la primera de un romanticismo sentimental a lo Bécquer o Espronceda; a la segunda le corresponde un patriotismo belicoso que, como la oratoria civil del momento, exaltaba el ideario liberal del patriotismo y definía, como en su poema “Musa heroica”, la función que el poeta debía cumplir:

Si quieres que tu canto digno sea
de tu misión, del siglo y de la fama,
no derroches el estro que te inflama
en dulce pero inútil melopea.

Lanza las flechas de oro de la idea;

depón el culto de Eros y proclama
otro mejor. La lucha te reclama:
yérguete altivo en la social pelea. (7)

En este caso, Domínguez reniega de su primer romanticismo sentimental para adherirse a la urgencia de un arte convertido en apostolado laico en el que la poesía cumple el papel del Evangelio. La poesía refleja, además, ese discurso civil que tenía su contrapunto en la oratoria grandilocuente tan en boga en la época. Precisamente, los versos citados transmiten, a través del uso excesivo de la hipérbole, el mismo espíritu exhortativo que reclamaban los oradores desde la tribuna. La “misión” de la que habla no es política sino civil, como parte de un proyecto de fundación nacional que, por su urgencia, debía recurrir a un lenguaje que buscaba un efecto inmediato en quien lo oyera. De hecho, éstos era textos para ser oídos, más que leídos, en los nuevos espacios que surgían dentro del vasto proyecto de transformación social. Como señala Carlos Paldao, al respecto del caso argentino, “[l]a construcción de los estados nacionales coincide con el nacimiento de las literaturas nacionales y con un debate encendido sobre la cuestión de las lenguas vernáculas” (ix). De esto último es un buen ejemplo la adopción del “tú” en vez del “vosotros” en el poema de Domínguez, pues la nueva identidad era una fundación y, a la vez, una ruptura con el pasado colonial. Además, continúa Paldao, “mediante el uso de ciertos géneros discursivos la literatura construye dos tipos de modelos —uno atañe a la vida colectiva, el otro describe la identidad personal— al tiempo que busca la legitimación apoyándose en la idea de *patria*” (ix). Este fue un momento esencial para la

literatura hondureña, pues por primera vez un grupo de intelectuales definía de manera unificada su identidad patriótica y literaria. En otras palabras, ocurría lo que Ángel Rama llamó la “inauguración de una época poética” (336). En lo que se refiere a Domínguez, sus responsabilidades colectivas habían eclipsado su vida privada en esta segunda etapa de su obra. Sin embargo, a medida que los conflictos sociales generados por pugnas políticas internas comenzaron a obstaculizar la gran utopía modernizadora de la Reforma Liberal, los jóvenes intelectuales perdieron su lugar protagónico en la política y, con la llegada de gobiernos conservadores, pasaron a formar parte de una periferia intelectual cada vez más difícil de sobrellevar. Así que, como apunta Viñas, “a partir de las carencias objetivas y cotidianas vividas como desafío... se va deslindando una zona del mundo que se instaure como aliada: el interior, lo privado. Afuera reside la barbarie, el vacío y lo material...” (175). Los escritores tenían dos opciones: atacar al gobierno y ser objeto de persecuciones políticas o encerrarse por completo en su mundo privado. Domínguez no tenía temperamento para lo primero; la pasión hiperbólica de su “musa heroica” había sido posible dentro del fervor patriótico que flotaba en el ambiente. Sin embargo, cuando este sentido de unidad colectiva se evaporó, Domínguez quedó desprotegido, es decir, su musa perdió su carácter heroico. De esta forma, hacia 1900, su obra entró en una tercera etapa, caracterizada por el desencanto, la melancolía y la fe en la materia como fuente redentora. El heroísmo ya no era civilista, sino estrictamente literario; los héroes eran los grandes espíritus desencantados que, como Werther, no veían más remedio que el suicidio. Los otros poetas del grupo corrieron la misma suerte. Para entonces, como dice el también poeta Julián López Pineda (1882-1959), “cuando yo le conocí, era Domínguez

un desarraigado de la vida corriente, un misántropo, un misterioso espíritu que, errando por las calles de Tegucigalpa, daba la impresión de un descentrado, cuya melancolía le alejaba del mundano ruido y cuyo pensamiento parecía una rotunda aspiración al infinito” (6). En la misma crónica, Pineda cuenta que en 1901 Domínguez le entregó una tarjeta en la que le notificaba que “hoy a las 10 a.m. puso fin a sus días el joven poeta José Antonio Domínguez. Agradecería la asistencia de usted a los funerales mañana a las 4 p.m. De Usted atento servidor. José Antonio Domínguez” (14). Dos años después se quitó la vida.

Sin embargo, de esta época es su “Himno a la materia”, que refleja una madurez poética sin precedentes en la literatura hondureña y es, de hecho, el primer poema largo de estructura orgánica de nuestra literatura. Se trata de una silva formada por trescientos sesenta y tres versos, entre los que prevalece el uso del endecasílabo. Por lo tanto, el poema no representa ningún intento de renovación formal, ya que la silva era una de las estructuras métricas más usadas desde principios de siglo. De hecho, el espíritu de las grandes silvas americanas de Andrés Bello era ineludible. Sin embargo, Domínguez se separa del espíritu neoclásico, pues su poema no busca construir ese mito de la cornucopia americana que rige la visión de Bello. Quizá si el poema hubiera sido escrito en el ambiente apoteósico de la Reforma Liberal Domínguez le habría encontrado sentido al símbolo de la cornucopia como elemento esencial de esa nación que se quería construir. Esa abundancia de proporciones casi míticas habría sido parte del ideario político-económico impulsado por Soto, quien, en 1883, hablaba “del interés que está despertando Honduras en el mundo industrial por sus grandes recursos naturales” (49). Sin embargo, el poema de Domínguez apareció en una época de desencanto político,

intelectual y espiritual. Recordemos que el gran proyecto modernizador soñado por estos jóvenes liberales había dado un giro inesperado en la última década del siglo con la llegada de las compañías bananeras. Éstas prometían un desarrollo económico y social que apareció como la mejor alternativa entre tanta crisis. Esto explica la indignación de José Martí en un artículo de 1894, en el que habla de la ingenuidad con que las autoridades hondureñas se abrieron a los norteamericanos (326). La intervención económica pronto pasó a ser política y, desde luego, militar.

Por lo tanto, el protagonismo político de los intelectuales se convirtió en una marginación total. De ahí que, para Domínguez, el mundo ya no tenga redención y lo único que le quede es volverse hacia un materialismo del que ha desaparecido Dios. Así, el único origen posible reside en la materia como fuerza genesiaca. Su himno, entonces, constituye una apasionada manifestación de admiración frente a las inmutables leyes de la materia, que ahora rigen la grandeza del universo. Por una parte, la búsqueda de Domínguez está vinculada a un condicionamiento histórico que genera, en su caso, conflictos filosóficos, estéticos y ontológicos. La esencia del “Himno a la materia” no reside únicamente en la celebración de la materia, como fuerza creadora primordial, sino que plantea la relación ontológica del poeta con la realidad. Aunque Domínguez no se enfrenta al fenómeno de la modernidad, que luego será esencial para el Modernismo, la base filosófica del positivismo le permite ver en la materia “las leyes admirables que presiden/la vida universal” (11). Desde esta perspectiva positivista, esencial en esa época en Latinoamérica, su fe en la materia es absoluta:

Tú eres lo único eterno, tú no acabas,
Tú no aumentas, tú no disminuyes:
Eres principio y fin de cuanto existe,
De ti depende todo y a ti torna. (12)

Esto implica que, entre el caos del presente, ya no haya nada a que aferrarse y la única realidad que existe, segura y fiel, es la tangibilidad de la materia. Además, en estos versos la materia ha entrado al terreno de la utopía; con lo que Domínguez le sigue siendo fiel a su ideario romántico. Precisamente, su andamiaje retórico se sustenta en un romanticismo asumido desde una perspectiva positivista. De esta forma, Domínguez se desvincula del romanticismo becqueriano, que fue la base del primer Modernismo, y se acerca a la estética de este último, pero sin llegar a asumirlo. Por lo tanto, en una época —principios del siglo veinte— en que el Modernismo entraba a una etapa de redefinición tanto estética como política, Domínguez produce un poema que intenta ser una *summa* de la estética anterior —neoclásica por la forma y romántica por el espíritu—, y que se convierte, sin que su autor lo haya previsto, en punto de partida de una tradición. Para bien y para mal Domínguez se quedó al margen del Modernismo, a pesar de que le interesan los conflictos planteados por sus contemporáneos, especialmente Juan Ramón Molina (1875-1903) y Froylán Turcios (1875-1943). Lo negativo de esta adhesión a medias fue que el discurso poético de Domínguez clausuró un siglo, es decir, sus tendencias románticas, pero no logró abrir un nuevo siglo porque no asumió en su

totalidad los preceptos modernistas. En esto último reside lo positivo de su relación con el Modernismo, pues no quedó atrapado en la retórica simbolista de *Azul* (1888) o parnasiana de *Prosas profanas* (1896). Cabe especular que otro habría sido el destino de Domínguez si no se hubiera suicidado en 1903.

A Domínguez no le es posible tener una dimensión clara ni de la estética modernista ni de los conflictos que planteaba la modernidad. Su punto de encuentro con los poetas modernistas de la época reside en la afirmación del yo frente a una realidad cada vez más amenazante y difícil de aprehender. Su única respuesta es un himno que aspira a la totalidad. De por sí, este hecho establece un diálogo con los poemas largos o absolutos de otro poeta condenado a vivir en la orilla: Cardona Bulnes. Así, en el terreno de la forma y, por ende, del lenguaje poético, Domínguez da inicio a una tradición literaria de la que es parte el poeta de *Los interiores*. La concepción del poema largo, sobre la que volveré en el siguiente capítulo, implica en ambos autores no sólo una actitud particular frente al lenguaje, sino, a través de ese mismo lenguaje, la búsqueda de una forma de enfrentarse al presente histórico. Es decir, debido a las circunstancias en las que se escribe su obra, para ambos poetas es esencial definir la manera en que el yo poético se enfrenta al yo empírico. En la obra de ambos autores, lo único que separa al poeta de la realidad y le permite enfrentarse a ella es el lenguaje; sobre todo, una posición frente al lenguaje que los llevó a crear o edificar poemas largos que funcionan como grandes arquitecturas verbales desde cuyo interior se definen ante el presente. El mundo aparentemente hermético de ambos poetas es producto de esa relación muy personal y necesaria con el lenguaje. Sin embargo, lo que prevalece en ambos no es la realidad a la

que se enfrentan, sino la afirmación del individuo como ser que expresa sus dudas e incertidumbres. En palabras de Domínguez:

Eres tan grande, en realidad tan grande,
que delante de ti todo es pequeño.
¡Y pensar que muy pronto yo si acaso
soy átomo que piensa porque vive,
dejaré de alentar para perderme
y fundirme en tu seno hecho partículas... (13)

Si bien la fuerza genésica de la materia proyecta las transformaciones que sufre el mundo del poeta, en el extenso poema de Domínguez la realidad de la materia se vuelve abstracta y su efecto inmediato se restringe a la esfera del yo poético. De manera consciente o inconsciente, Domínguez busca un refugio o una seguridad retórica para resistir los sacudimientos de la historia: “y fundirme en tu seno”. Ese mundo privado, del que hablaba Viñas, es tan hermético como “grande” es la realidad de la materia; lo de afuera ha perdido sentido (“todo es pequeño”) y sólo queda esa nueva utopía abstracta: no el mundo material, sino la realidad inventada dentro del universo del poema. Esta actitud es producto de una estrategia ontológica que lo pone por encima de la realidad y lo salvaguarda de las hostilidades del medio. Como veremos, los modernistas asumirán esta estrategia de una forma mucho más agresiva, que llega a la arrogancia y a la pose aristocrática. En este sentido, Cardona Bulnes está más cerca de Domínguez que de los

modernistas, pues también recurre a esa estrategia retórica, que en su caso se vuelve igualmente hermética. El conflicto ontológico de ambos es producto de ese dilema frente a la realidad; para Cardona Bulnes la solución, fuera de la poesía, fue el aislamiento total y el silencio, y para Domínguez el conflicto acabó en suicidio.

En “Por qué se mató Domínguez”, dice Juan Ramón Molina que “Domínguez fue un poeta esencialmente idealista, en un tiempo en que la poesía, por su roce más íntimo con la ciencia, tiende a ser profundamente real, sin que por eso pierda su color o sensibilidad.” Luego, lo llama “un poeta de transición” (19). La poesía real a la que se refería Molina era la modernista, en la que ya no se admitía el idealismo romántico, pues el poeta había sido desengañado y podía enfrentarse a esa “época de fuerza y exterminio”, que, dicho sea de paso, acabó con el mismo Molina. Es decir, la poesía era real, no realista, en la medida en que reflejaba el conflicto del hombre frente a la modernidad. La actitud que favorece Molina es la del desafío más que la de la conmiseración. Como veremos, de esta rebeldía surgieron actitudes que van de la pose aristocrática al discurso político. Si Molina lo considera “un poeta de transición” es porque Domínguez es un poeta entre dos siglos. Éste no es precisamente su dilema, pues su “Himno a la materia” clausura el siglo XIX y lo pone a las puertas del Modernismo. Así, se vuelve un poeta más que entre dos épocas, entre dos sensibilidades —la romántica y la modernista—, que sólo llegaron a separarse en la poesía hondureña de los años cincuenta. Sin embargo, Domínguez no asume este enfrentamiento, pues tanto la nueva estética como los conflictos que supone todavía no están del todo definidos. A pesar de la diferencia histórica, Cardona Bulnes también debió enfrentarse a un choque de

temporalidades que lo colocan fuera de tiempo; de ahí que, como en el caso de Domínguez, lo único que puede salvarlo, y lo que al final perdura, es su obra poética, la que, como veremos en el siguiente capítulo, surge de una fricción estética e histórica.

Además, ambos poetas comparten una preocupación por la forma que los lleva a construir sus poemas no sólo como respuestas a la incertidumbre de la época sino como una nueva propuesta estética. En este sentido, ambos buscan el poema total, con lo que formulan, cada uno a su manera y desde temporalidades diferentes, un proyecto que por sus características monumentales siempre ha ocupado un lugar incómodo en la literatura hondureña. En ambos casos se trata de escribir un poema largo que quiere ser *summa* poética y ontológica: universo en el que cabe la herencia estética del poeta, como el Neoclasicismo y el Romanticismo en la obra de Domínguez, y desde cuyo interior se define su propia marginalidad. Así, en una literatura en la que esta empresa no es parte de una tradición, el poema total se vuelve un monolito que por su naturaleza se aísla de lo que se produce en su tiempo, aislando, de paso, al poeta que se atrevió a edificarlo. Paradójicamente, este proyecto ambicioso y renovador corre el riesgo de caer en el anonimato total, con lo que su intención comunicativa es ignorada y su energía cae en el desperdicio. Como veremos, ésta es parte del aura negativa que persigue a la poesía de Cardona Bulnes. Lo que los escasos lectores de estos poetas han olvidado es que el hermetismo de los poemas que nos ocupan es parte de un proyecto estético y una visión del lenguaje muy personales. Sin embargo, la intención de ambos no es meramente estética, también es comunicativa. Es decir, en la esencia del poema total se encuentran el hombre y el lenguaje, siendo este último el vehículo para la expresión del mundo interior

del primero. Es aquí, en el plano humano, donde el poeta se encuentra con el lector; por lo que el yo del poema de Domínguez se dirige a la materia para crear un discurso sobre lo que en verdad le concierne: la vida:

Cuanto alienta,
lo mismo en lo pequeño que en lo grande
está sujeto al tiempo: vive y muere,
es decir, se transforma y en ti queda,
pues la vida del ser sólo es fenómeno
de resplandor fugaz... (12)

Su fe en la materia lo lleva a expresar su fe intrínseca en el renacimiento del hombre, pues de la materia “nuevos mundos se forman donde pronto/brotarán nuevos seres” (12). A esta altura de su vida, Domínguez se sentía desvinculado de todo lo que lo ligara a un mundo que lo había desengañado. Por eso busca refugio y sólo cree en una realidad abstracta, en la que comienza a surgir un humanismo alejado del desencanto inicial. Este es un giro inesperado en su poesía, pues ésta vuelve, no a la realidad, sino a la esencia del ser. Aunque sólo sea dentro de los límites de un universo abstracto, el poeta sale nuevamente al mundo en busca de otra realidad. Detrás de la arquitectura retórica y de las grandes búsquedas a través del lenguaje, el poema de Domínguez supera el desencanto ontológico que lo generó.

El encuentro de la estética de Cardona Bulnes con las propuestas del “Himno a la materia” se da filtrado a lo largo de una línea poética que pasa por el Modernismo y es reasumida en los años cincuenta, en la generación de Cardona Bulnes. Es, precisamente, tanto en la afirmación de lo humano como en una actitud muy personal frente al lenguaje donde esta corriente poética establece sus vasos comunicantes. Estos son los elementos esenciales que aíslan a ambos poetas de la tradición literaria hondureña y los acercan entre sí. La formulación del proyecto estético de Domínguez reaparece, para el caso, en la poesía de Jorge Federico Traveso (1920-1953), en los años cincuenta, dentro de una retórica que no es tan distante. Pero para llegar a Traveso, la poesía hondureña debe pasar a un mundo estético que desde sus raíces románticas se enfrenta a la problemática de la modernidad.

Modernismo: esteticismo y resistencia

En el modernismo hondureño, como en todo el centroamericano, se dan dos tendencias: por una parte, una poesía y una prosa que repetían el parnasianismo del Darío de *Prosas profanas*; y, por otra, una actitud antiimperialista en respuesta a la creciente presencia norteamericana en la región. Así, de 1890 a 1925, mientras se cultivaba una poesía romántico-simbolista se escribían crónicas y artículos que denunciaban el creciente poder de las compañías bananeras y las constantes invasiones militares.

Así, tanto en Juan Ramón Molina como en Froylán Turcios recayó la tarea de abrir el nuevo siglo. Sin embargo, la tarea la cumplieron de una manera sumamente

ambigua. El caso de Molina es particularmente excepcional porque entendió el giro que había dado el Modernismo después de la aparición del *Ariel* (1900), de Rodó, pero no tuvo tiempo de asumirlo del todo. El Modernismo entró a una etapa —la cuarta, después de la romántica, la simbolista y la parnasiana— arielista, que lo llevó a adoptar una pose latinoamericanista que culminó en *Cantos de vida y esperanza* (1906). Precisamente, la lectura latinoamericanista que se ha hecho del Modernismo tomó como punto de partida el libro de Rodó, ya que es el texto que parte las aguas entre *Prosas profanas*, de corte estético-simbolista, y *Cantos de vida y esperanza*, en el que se da una temática latinoamericanista. Para Rodó, el Darío anterior a *Cantos...* no era el poeta de América, es decir, no era el poeta de lo americano porque sus temas estaban desvinculados de la realidad americana. Al respecto, Silvia Molloy hace ver que “[e]n momentos de pánico continental, en que Hispanoamérica teme la penetración políticocultural de Estados Unidos y la consiguiente pérdida de su precaria identidad, la poesía de pose no es, no puede ser, para el futuro autor de *Ariel*, la poesía de América. Si para Rodó la pose es promesa de renovación estética y fuente de gozo, es también amenaza ideológica y foco infeccioso: no vaticina un sano continentalismo” (133-34). Siendo un texto didáctico-doctrinario dirigido a la juventud hispanoamericana, *Ariel* parte de “dos parámetros axiológicos de corte bergsonianos: la Grecia clásica y el cristianismo primitivo. En este repliegue simultáneo hacia las fuentes históricas y hacia la interioridad encantada del “alma bella”, Rodó redescubría la tradición hispanocristiana...”. Además, el libro se da en una época de “protesta ante el expansionismo estadounidense” y de “contrapropuesta defensiva de la *unidad* latinoamericana” (134). Como señala Oscar Taca, “en torno de

este doble movimiento de protesta y contrapropuesta reactiva se irá constituyendo en nuestra cultura la idea de que América Latina configura una unidad, integrada alrededor de esencias... prehispánicas, coloniales o postindependentistas” (85-86). De ahí que los textos modernistas, como apunta Graciela Montaldo, “surgen de la intersección de la modernidad con la historia, la tradición y el pasado” (16-17). Es en esta etapa donde los modernistas experimentan una escisión entre una persona privada y una pública. Es decir, los escritores asumieron lo que podríamos llamar una dualidad expresiva que los llevó a dedicarse a un proyecto, por una parte privado y, por otra, público. La dualidad también ocurrió en los géneros, pues la poesía se dedicó a la expresión de ese proyecto privado, lo que permitió seguir cultivando una estética romántico-simbolista o parnasiana. La prosa, en cambio, fue el medio de expresión del proyecto público; por lo que tanto el ensayo como la crónica se ocupan de temas por lo general sociopolíticos. En este sentido, el espacio de la crónica y el ensayo ofrece una mayor libertad para la expresión de preocupaciones de corte político, lo que derivó en las crónicas de corte antiimperialista. A esta línea política pertenecen las crónicas y los ensayos de Froylán Turcios, quien llegó a ser portavoz de la lucha de Sandino en Nicaragua. Turcios es, como buen modernista, una figura de varias facetas: todavía en los años veinte y treinta siguió publicando relatos de corte romántico-simbolista, a la vez que lanzaba una fuerte ofensiva publicitaria, en las páginas de su *Boletín de la Defensa Nacional*, en contra de los *marines* que invadieron Honduras en 1925. La convivencia de esta dualidad textual puede rastrearse no sólo en las crónicas, sino en un libro tan esencial para nuestro modernismo: *Cantos de vida y esperanza*, que apareció en un momento decisivo para Centroamérica y contribuyó

a darle forma al discurso nacionalista, tan necesario en la época para contrarrestar la intervención de los Estados Unidos. Es aquí donde el Modernismo se vuelve una literatura de resistencia. Esto no implica que nuestros poetas se lanzaran a escribir odas a Roosevelt. En realidad, lo que se dio fue el manejo de un discurso doble que respondía a un género también dual: la poesía se dedicó a explorar temas nacionales: la vida del campo, el trópico, las tradiciones y leyendas populares; mientras tanto, la prosa se volvió combativa, tanto en los relatos como en las crónicas. Aunque ésta no fue la tendencia general —pues la pasión por lo grecolatino y lo oriental seguía corriendo por las venas de nuestros trotamundos imaginarios—, marcó el inicio de nuestra literatura; la poesía modernista descubrió nuestra vida interior, es decir, el trópico inmóvil y amenazado; mientras tanto, los relatos y las crónicas son nuestros primeros retratos urbanos y el punto de partida de nuestra prosa comprometida. De hecho, en 1906 Molina escribió la primera crónica bananera de Centroamérica, en la que aparece claramente la profecía de la expansión norteamericana en la región:

Un aspecto especial de la civilización del continente colombino tiene que manifestarse en la vasta cuenca del Mar Caribe, que comprende a Estados Unidos, México, la América Central, Panamá, Colombia, Venezuela y las grandes y pequeñas antillas. Queda por saber si ese mar, ceñido de una costa ubérrima y lujurante y esmaltado de islas edénicas, está destinado a ser un golfo internacional, o simplemente un lago norteamericano... Todo parece, hasta hoy, indicar lo segundo... (89)

Se trata de una de las tantas crónicas urbanas de la época; pero, en esta ocasión, Molina se desplaza hasta la costa norte de Honduras y contrasta el provincianismo de la capital con el progreso generado por la llegada de las compañías bananeras:

El comercio de bananos —todos los días más activo— hace fluir a la costa el oro norteamericano, que, por diversos cauces, llena la bolsa de ricos y pobres. Se abren allá nuevos almacenes, construyéndose más edificios, descuajándose bosques enteros. El dolar, omnipotente y sonoro, lo allana todo, lo arrolla todo. Brilla en el zinc de los tejados, en la piel lustrosa de los enormes toros sementales, en la succulenta grasa del ganado porcino, en el albor de la camisa del pequeño propietario caribe; en los verdes y jugosos pastos, en la leontina del ventrudo finquero, en los mostradores de tiendas y cantinas, en el anular de las vellosas manos... en la atmósfera llameante que lo allana todo... (90)

La crónica continúa con esta celebración del “oro verde”, que, gradualmente, se va transformando en “prisión verde”. Dentro de esta visión, el azul modernista es sustituido por un color de matices amenazantes. En “Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén”, Asturias señala cómo la atmósfera verde-azul del trópico fue degradándose hasta adquirir matices violentos (7); en el período americanista del Modernismo, las bananeras irrumpieron en el paisaje y transformaron el trópico para siempre. La prosa modernista no se quedó al margen de esta invasión y fue también modificada —o, mejor dicho, ocupada, así como los

países sufrían la ocupación—, pues los escritores asumieron una estética rebelde. En la crónica citada, Molina desconfía del progreso promovido por las compañías bananeras en la costa norte centroamericana. Lo que sucedía, en realidad, era que los centroamericanos nos enfrentábamos por fin, y de una manera que no hubiéramos querido, al extraño fenómeno de la modernización. En las crónicas modernistas se critica constantemente el provincianismo de nuestras ciudades, pero no se desea un progreso condicionado y, lo que es peor, ficticio. El discurso modernista tuvo que responder a una modernización que no sólo fue tardía, sino impuesta y falsa. Por lo tanto, se trata de un discurso de convivencia tanto de la estética modernista como de la ideología antinorteamericana; la retórica modernista no fue desplazada, sino habitada por una exigencia histórica: un discurso tomado por la urgencia del momento. En el afán de salvar este paisaje amenazado, el Modernismo marca la transición hacia la narrativa regionalista y costumbrista de los años treinta; el Modernismo no desapareció, sencillamente adoptó una forma que vino a reafirmar nuestra realidad amenazada. Además, en este movimiento se originó un discurso de resistencia, que derivó, en los años cuarenta y cincuenta, en el tríptico verde del mismo Asturias y, más tarde, en *Prisión verde*, de Ramón Amaya Amador, y, a partir de los sesenta, en la obra de Otto René Castillo, Roque Dalton, Claribel Alegría y Ernesto Cardenal, entre muchos otros. Del Modernismo parten algunos de los elementos que definirán las posiciones éticas y estéticas de estos autores: la definición del nacionalismo frente a la imposición extranjera, la internacionalización de nuestra literatura, la crítica de la modernidad, la reacción antiburguesa, la profesionalización del escritor, la revitalización de las formas expresivas (entre ellas, la incorporación de la poesía conversacional) y la búsqueda de la identidad

americana en temas como el indigenismo y los cantos nacionales al trópico.¹

Si bien la prosa, tanto de Molina como de Turcios, no sólo promueve el latinoamericanismo comprometido de esta etapa del Modernismo y, por lo tanto, crea un nuevo lenguaje estético-político, su poesía deja de ser renovadora. De hecho, Molina no abandona el parnasianismo modernista decimonónico, mientras que Turcios escribe una poesía y una narrativa que vuelven al parnasianismo de *Prosas profanas*. Para el caso, en la *Floresta sonora*, escrito en 1915, cuando el Modernismo se había alejado por completo de su veta romántica, el tono que impera es el de poemas como “Breviario antiguo”:

El verbo de este libro es una llama

Donde la flor de la ilusión perece.

La cantárida vive. El mal florece

Y un veneno sutil la sangre inflama. (27)

¹ El penúltimo poema de *Cantos de vida y esperanza*, “Allá lejos”, señala para la poesía centroamericana el inicio del viaje a tierradentro o, más bien, el retorno a un tiempo todavía intacto. Para Pablo Antonio Cuadra, citado por Julio Valle-Castillo en *Poetas modernistas de Nicaragua*, este poema “es el acta de nacimiento de la literatura nicaragüense” (37). En el primer verso —*buey que vi en mi niñez echando vaho un día*— cabe la poesía de temática nicaragüense de Darío: el campo y el paisaje, cada vez más lejanos, y la pérdida casi voluntaria del reino de la infancia. Tanto en este poema, como en el “Tríptico de Nicaragua”, se da esta relación contradictoria de rememoración feliz y resentimiento; en realidad, a pesar de habitar el reino interior, estas presencias se quedaron “allá lejos”, al otro lado, en la tierra en que Rubén Darío perdió a Félix Rubén García Sarmiento. En *Letras del continente mestizo*, Benedetti nos dice que “Allá lejos” es “una de las más despojadas y sobrias evocaciones... que haya dado la poesía de todos los tiempos” (58). La poesía nicaragüense inmediatamente posterior retoma esta visión del campo y del paisaje como un tiempo intacto. Sin embargo, la evocación no deja de ser conflictiva, pues se busca definir un paisaje nacional —con rasgos netamente nicaragüenses— que se ve amenazado. La recuperación del campo no es una forma de escapismo, sino una reafirmación nacionalista frente a la amenaza extranjera.

Turcios siempre vuelve en su poesía a este ambiente poblado de reminiscencias romántico-simbolistas: lo romántico reside en la palabra que ilumina y la fragilidad de la vida, mientras que el aura simbolista del mal y del veneno lo impregna todo. Es decir, la experiencia poética ha entrado a un ámbito de misterio de corte simbolista. De manera similar, en *Prosas nuevas*, de 1914, había declarado: “Llenan mi ser de nostalgia las cosas viejas, las cosas que tienen un alma remota. Porque cada objeto antiguo es un antiguo espíritu que nos habla del tiempo lejano...” (58). Esta adhesión anacrónica de Turcios al primer Modernismo, visible incluso en sus últimos libros, lo mantuvo al margen de las corrientes literarias universales que, sin duda, conocía muy bien. Además, su apego a esta estética decimonónica evitó que su poesía fuera renovadora y, por otra parte, le hace contrapeso a una obra ensayística que sí estaba a la altura de su tiempo. Sus ensayos sociopolíticos son tan modernos como tradicional es su poesía. Quizá se trate de una elección personal que lo llevaba a volver a una estética privada en la que encontraba la seguridad y el mundo reconocible que no le ofrecía la época turbulenta en que vivió. También se trata de una percepción romántico-modernista de la figura del poeta como un alma sensible que, a pesar de estar obligado a convertirse en una persona pública, se ha apegado al credo del silencio y la soledad. Esto explicaría esa escisión que les permitía a estos poetas convivir con un discurso intimista y otro exteriorista. Como le dice el poeta a las cosas viejas: “En vosotras vive un alma de melancolía que esparce a su alrededor un encanto secreto y un doliente aroma. Vivís la vida del silencio, impregnada de tristeza, de dolor y de sueño...” (38). La atmósfera recreada por Turcios es tan intimista que vuelve al “vosotros” que Domínguez había dejado atrás; es decir, ya no promueve el diálogo

distanciado con el mundo, buscado por Domínguez, sino que recurre a un aura lingüística de completo apego a un pasado en el que su espíritu se reconoce. Esto enfatiza ese carácter “antiguo”, que se vuelve anticuado, de su diálogo con aquellas cosas que reflejan una época a la que se siente pertenecer. De todas maneras, este apego romántico-sentimental aún existe en la sociedad latinoamericana en formas tan extremas como la oratoria política, heredada del siglo diecinueve, y la música popular, hija directa de la sensibilidad romántica filtrada a través del Modernismo. Si relacionamos la obra de Turcios con el proyecto personalísimo de Domínguez y Cardona Bulnes, lo que hay en su poesía es una especie de búsqueda regresiva, producto de un aislamiento a la inversa. Es decir, su poesía no se mueve hacia adelante y no enfrenta los desafíos planteados por la vanguardia europea y americana. Su aislamiento regresivo no es producto de un conflicto estético e histórico, como es el caso de Domínguez y Cardona Bulnes. Paradójicamente, es esa regresión íntima al yo la que vincula a Turcios con la poesía posterior; aunque su soledad provenga del credo romántico no deja de afirmar el aislamiento del hombre, especialmente del poeta, frente al mundo. Como poeta, Turcios no renueva una estética, sino que afirma una condición de soledad frente al tiempo en la que se reconocerán poetas como Travieso, Antonio José Rivas y el mismo Cardona Bulnes. Además, su poesía no abandona ese tono menor, íntimo, que reaparecerá en los cincuenta en la obra de Oscar Acosta (1933). Su poesía se vuelve, así, un “remanso”, para decirlo en su vocabulario, entre el torbellino de la primera mitad del siglo veinte. Demás está decir que, a través de sus ensayos incendiarios, Turcios fue una figura protagónica de esa época. Con lo que sí rompió definitivamente Turcios fue con el canon modernista de

morir joven, pues fue uno de los pocos modernistas latinoamericanos que llegó sano y salvo a los 68 años de edad. Un modernista de esa edad es una contradicción.

En cuanto a Molina, no hay que olvidar que como buen modernista murió en 1908, a los treinta y tres años, y que, como Domínguez, adoptó una pose de corte nietzscheana que le era fundamental para enfrentarse a la hostilidad del medio. Eso explica que, a pesar de sus preocupaciones de hombre público, siguiera cultivando una poesía no contaminada por el medio. Además, esto le permitía volver a un discurso que le ofrecía una seguridad expresiva muy personal. Ante el rechazo del medio, el poeta modernista asumió la pose romántica y se volvió héroe. Para el caso, Molina tiene mucho de la pose duelista del mexicano Salvador Díaz Mirón; se dedicó al desafío, a la pose arrogante; llegó, incluso, a pasearse por Tegucigalpa en su traje de coronel, rango que obtuvo al participar en el alzamiento de 1903. Bajo el signo de la superioridad nietzscheana y el evolucionismo darwinista fue obligado a aislarse “soberbiamente en su cima, envuelto en su nube, de tal modo que no se digne ver a los genios municipales, acaparadores de gloria barata y al por menor...” (17). Lo curioso es que esta cita pertenezca al artículo de Molina “Por qué se mató Domínguez”, en el que, al analizar las causas de la tragedia del compatriota, confiesa sus propias angustias. Domínguez, dice, fue incapaz de asumir esa pose de soberbia porque era un “hombre manso de espíritu”. Además, continúa, un hombre de esas cualidades “es una especie de paloma entre aves de presa, y desde luego está condenado a perecer tarde o temprano, víctima de los demás o de él mismo” (19). Por lo tanto, Molina se pone del otro lado, por lo que los símbolos más importantes de su obra sean la montaña, el águila y el potro: altivez, orgullo y

libertad. A lo largo de su obra se empeña en serle fiel a esta actitud de defensa y ataque, tal como ocurre en su poema “El águila”:

Y el águila exclamó con voz terrible:
—en una cuenca informe
nací, en esta montaña innaccesible,
que fue tal vez la enorme
atalaya de rocas de granito
que a una raza de cíclopes sirviera
para explorar con su pupila fiera
la vacua inmensidad del infinito. (9)

Como el águila, Molina prefiere las alturas: montañas, rocas y atalayas, desde las que puede contemplar el infinito; esa aspiración romántica nunca lo abandonó. Como señala el crítico Arturo Alvarado, “la aspiración al infinito es una de las peculiaridades del romanticismo, pero tiene consecuencias muy negativas a nivel del pensamiento y de la forma, porque esa misma aspiración ‘está predestinada a fracasar, y ello explica la llamada falta de estructura en el pensamiento romántico, el descuido romántico de los límites y la incapacidad de lograr una forma concisa’” (16). Así, esa retórica cargada de hipérbolos, del poema anterior, contribuye a crear una atalaya lingüística que pone al poeta a salvo en un medio mezquino que lo tiene atrapado. Además, la hipérbole ya no cumple la función civilista que tenía en la Reforma Liberal, sino que es parte de esa pose

aristocrática tan necesaria para sobrevivir. Se trata, pues, de un verso armado que busca abrirse paso a empujones. Su águila es nietzscheana, por lo podríamos decir que Molina es nuestro primer heredero de Dionisio. Tal parece que no perseguía el ideal del dandy, sino el del aristócrata. En fabricarse esta pose, es decir, en vivir en un constante acto ceremonial y en defenderse de quienes lo atacaban —directores de periódico, escritores oficiales y presidentes conservadores— se le fue la energía. Su actitud desafiante y crítica lo volvió un sujeto incómodo para los gobiernos de turno. Para el caso, como señala el escritor Rafael Heliodoro Valle, en 1904 el entonces presidente Terencio Sierra lo sentenció “ilegamente... a trabajos forzosos en una carretera por haber reproducido como editorial en *Diario de Honduras* el artículo “El hacha de afilar” por Benjamin Franklin y el dictador creyó que se trataba de una alusión a su persona” (33). Sin tomar en cuenta estas circunstancias, Anderson Imbert dice de Molina que “[E]ra un torturado —su pesimismo lo llevará al suicidio—,... un egotista, un amargado, un hastiado de la vida” (372). Aunque Anderson Imbert caiga en la simplificación, no hay en Centroamérica otro poeta con semejante biografía, a pesar de que las condiciones de vida eran casi las mismas.

De esta forma, los escritores complementaban el proyecto íntimo de fabricarse una pose, que los salvara de la agresión cotidiana, con un proyecto público de mayores dimensiones: el protagonismo político. La poesía fue el vehículo de expresión del primero, es decir, del hombre privado; mientras tanto, la crónica fue el canal del hombre público. Se trataba de una constante movilidad en la que el escritor se quedaba afuera de la sociedad, luego entraba con sus crónicas y, finalmente, se retiraba a sus quehaceres

íntimos. Aunque fuera con estrechez, el oficio de cronista permitía sobrevivir y así dedicarse a la poesía. Este riesgoso juego de pertenencia y no-pertenencia conducía a la neurosis y al suicidio. A medio camino entre irse y quedarse, se sufría la fatalidad de ser poeta en un medio antipoético. Es el estado en el que se encuentra el Molina de “En la alta noche”:

En la alta noche, cuando el mundo duerme
en completa quietud;
cuando los foscos genios de las sombras,
que aborrecen la luz,
sus membranosas alas de murciélago
abren bajo el capuz,
que encierra este planeta miserable
como un ataúd:
cuando el insomnio irrita nuestros ojos
cargados de sopor...
Entonces he querido anonadarme
sin saber lo que fuí,
morirme lentamente, lentamente,
sin gozar ni sufrir;
sin saber cómo vine a este planeta,
cómo me voy al fin;

sin saber si tuve alma o no la tuve,
si viví o no viví. (117)

De la soberbia del águila, es decir, de aquella pose arrogante sólo queda la idea de la altura. Pero ahora se trata de una altura sobre el abismo, pues el poeta no puede evitar la atracción del vacío. También ha desaparecido la “voz terrible” del águila y el desafío cargado de hipérboles. Por el contrario, el poema se acerca a un discurso de quietud que hace pensar en esa muerte lenta en que Molina sabía que iba cayendo. Tampoco se aspira al infinito, lo que implica que el mundo ya no se contempla desde la altura heroica del águila sino desde la postración del antihéroe. En todo caso, Molina le sigue siendo fiel a una sinceridad discursiva que lo lleva a descargar sus emociones sin caer en la conmiseración. Es decir, su orgullo le impide caer en el “Ay, de mí” del romanticismo sentimental y prefiere el misterio de la oscuridad simbolista. De ahí que decida reservarse el derecho de “anonadarse” por su propia mano a través, en su caso, del alcohol. Precisamente, podría decirse que Molina es nuestro primer poeta confesional, ya que en su obra son frecuentes los poemas “autobiográficos”, como el mismo “Autobiografía” o “Después que muera”, “A una muerta” o, incluso, su “Adiós a Honduras”. Poetas como Molina o el nicaragüense Lino Argüello lo único que exhiben es su diario afán autodestructivo, sus llagas como “Job en el estercolero”, según palabras de Molina. Esta pose era un discurso rebelde, político y moral, contra el sistema. Sin embargo, autodestruir el cuerpo, objeto de la pose u objeto posado, era una forma de antiheroísmo de corte simbolista muy a lo Baudelaire. De hecho, en el mismo poema dice, en tono

confesional, que en la oscuridad recuerda “los sombríos/versos de Baudelaire” (58). Así, a pesar del porte arrogante, la pose era fallida, pues al hacer visible el cuerpo rebelde lo volvía blanco fácil, y, al aislarlo, lo volvía más vulnerable. Tampoco funcionaba la estrategia del pseudónimo; no eran muchos los que publicaban en los periódicos y, además, en cada crónica era imborrable la personalidad del escritor, a pesar de que a cada pseudónimo parecían corresponder un estilo y un tono de voz diferentes. Los poetas debieron estar conscientes de que el cambio de nombre no garantizaba el encubrimiento de la pose.

La única novedad reflejada en la obra de estos poetas es el gusto por lo exótico, que busca suplir el vacío del medio: inventar lo nuevo en un mundo joven y, al mismo tiempo, envejecido. En Molina es constante la referencia a esta vejez prematura del medio y de sí mismo. Además, hay una herencia dariana que no cautivó a los centroamericanos: el gusto por París; el exotismo grecolatino y oriental no está filtrado por la nostalgia parisina, la que se limita a la mención de los maestros, sobre todo, Verlaine, Baudelaire y Mallarmé. La ausencia de París quizá se deba a que el Darío con más influencia en el medio fue el de *Cantos de vida y esperanza*; a esto se suman los acontecimientos de una época que no les dio más tiempo para ensueños. Aunque algunos estuvieron en París por cortas temporadas, su influencia se sigue limitando a la lectura de los maestros de Darío. En el caso de Molina, su único viaje fuera de Centroamérica — pues lo común entre estos poetas era vivir en uno u otro país centroamericano, voluntariamente o exiliados— fue a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, en 1906, y de allí a París y Madrid, vía Nueva York. Paradójicamente, este viaje fue el

detonante, pues al volver, el choque con la ciudad provinciana fue más violento. Al poco tiempo de su regreso escribió que en Centroamérica “el ambiente, letárgico y asfixiante, se cuela adentro como una pulmonía” (117). Poco tiempo después, perseguido por sus acreedores y el gobierno, realizó su último viaje, esta vez a San Salvador, donde murió, en la pobreza extrema e intoxicado por el alcohol, en la cantina “Los Estados Unidos”. Nuestra tragedia se convertía en farsa. Después de la muerte de Molina, le tocó a Turcios recopilar su obra dispersa y reunirla en el libro *Tierras, mares y cielo*, editado por primera vez en 1911.

El exotismo grecolatino, que tanta seguridad retórica y ontológica le ofrecía a Molina, sobrevive a lo largo del siglo, llegando, incluso, hasta Cardona Bulnes transformado en retórica. Es decir, la aproximación de Cardona Bulnes al mundo clásico, si bien se filtra desde el Modernismo, adquiere un valor completamente diferente en su poesía. El elemento clásico constituye en su obra un mundo de referencias que viene a construir una retórica muy personal y hasta hermética. Si en el Modernismo estas referencias surtían efecto porque formaban parte de un sistema compartido por autores y lectores, al llegar a la poesía de Cardona Bulnes la tradición grecolatina se enfrenta a otra temporalidad en la que ha perdido su valor de exotismo modernista. Así, se vuelve parte de un mundo personal, arbitrario y cerrado en el que su valor se ve alterado por el uso que el poeta hace del lenguaje al querer construir un poema que está fuera de su tiempo. Precisamente, la presencia de la tradición hace que el poema salte a otra temporalidad y desconcierte a quienes lo leen desde el mundo de referencias del presente. La intención también ha variado, pues si el poeta se aísla del presente histórico es por las

características privadas de su obra en general no sólo por recurrir a la tradición. Además, la pose aristocrática, altiva y arrogante de Molina se convierte en silencio en el caso de Cardona Bulnes. Se trata de dos formas diferentes de responder a un medio hostil a ambos. Para Molina, la hostilidad se manifiesta en la agresión directa, con lo que se vio obligado a emplear gran parte de su energía en defenderse. Para Cardona Bulnes, en cambio, la agresión es más bien solapada, pero no menos cruel, por lo que él respondió con un silencio total. Estos factores resurgirán en el análisis de *Los interiores*.

No importa la forma que la relación entre los poetas y la historia haya tomado, pues en todo caso se buscaba la afirmación del yo a través no sólo de una obra singular sino también de actitudes personales. Cardona Bulnes está más cerca de Domínguez y, luego, de Jorge Federico Traveso (1920-1953), al no querer o no poder asumir los conflictos históricos desde la posición de una persona pública; Molina y Turcios sí lo hicieron: el primero terminó aniquilado a temprana edad y el segundo prefirió no abandonar el resguardo de la retórica decimonónica. Es así como en la confluencia del Romanticismo y el Modernismo, entre dos siglos, se perfilan las características, siempre conflictivas, que tendrá la relación del poeta con la realidad en nuestra literatura. De ahí que sea esencial ubicar a Cardona Bulnes en esa corriente poética que no fue menos conflictiva en los años cincuenta.

Del Modernismo al Existencialismo

Del Modernismo arrancan las dos líneas poéticas, una pública y otra privada, que han marcado el desarrollo de la poesía hondureña hasta nuestros días. De la primera surgió la poesía comprometida, con todas sus variantes, y en la segunda se origina la poesía de corte existencial. La primera, por su búsqueda de una colectividad, alcanzó tonos mesiánicos de los años sesenta hasta los ochenta, mientras la otra se volvió cada vez más personal, incluso en casos en que se habla de la Patria. Como veremos, la primera tendencia se canonizó en la generación del cincuenta y fue esencial para la poesía comprometida posterior. La segunda, sin embargo, por su misma cualidad de provenir de un espacio privado permaneció al margen y hasta aislada de la escena pública. Esta poesía no heredó o, mejor dicho, rechazó la pose arrogante de Molina y se dedicó a exploraciones existenciales de carácter personal. De esta forma, uno de los poetas que tendieron el puente entre la estética romántico-modernista y la poesía de la segunda mitad del siglo es Jorge Federico Traveso. Como Domínguez y Molina, no publicó ningún libro en vida; su obra dispersa fue reunida por su amigo, el teatrista Francisco Salvador —así como Turcios lo hizo por Molina— en el libro *La espera infinita* (1959). El libro de Traveso es clave en el desarrollo de la poesía hondureña, ya que retoma las preocupaciones del “Himno a la materia”, de Domínguez, y abre el camino a una línea poética esencial para la generación de los años cincuenta, a la que pertenece Cardona Bulnes.

Travieso comparte con Domínguez no sólo la visión del yo frente a la realidad, sino también la práctica de una estética que busca conciliar varias tendencias. Así, su poesía vuelve a la etapa romántica del Modernismo, es decir, no regresa directamente al romanticismo becqueriano, sino que lo filtra a través del Modernismo, como estética, y el Existencialismo, como actitud ontológica. Esto confirma el hecho de que después del Modernismo nuestra visión del Romanticismo siempre será impura porque no deja de estar mediatizada por la estética modernista. En el caso de Travieso, su adhesión romántica no le impide recurrir a un tono conversacional por medio de la incorporación de elementos de la cotidianeidad. Este aspecto lo acerca a la generación posterior. Sin embargo, aunque el romanticismo de corte existencialista se impone en su visión de mundo, en la mayor parte de los poemas incluidos en su libro existe la presencia de una conciencia objetiva que hasta le recrimina sus excesos sentimentales. Esto provoca un distanciamiento que le permite adoptar otra actitud y no “tomarse tan en serio” su agonía amorosa o existencial. Para el caso, en “Poema de mi dolor” admite:

Y yo quise morir, estaba loco,
Nervios desconocidos definíanse
Transmitiendo mensajes dolorosos,
Qué ingenuo fui, qué compasión tenía
De mí mismo, mi pequeño dolor
Llenaba el mundo. (31)

A pesar del romanticismo del poema, ya no existe la conmiseración romántica, para el caso, de Domínguez. Por eso, su dolor le parece “pequeño”, pues es parte de una experiencia personal que se asume sin tonos dramáticos. Cualquier exceso dramático lo considera ingenuo, producto de un “anhelo tonto de cerrar los ojos/Al único horizonte con que cuento”, como dice en el mismo poema. También admite que en esta ambigüedad hay una contradicción de la que él es el único responsable. El hecho de llegar a este nivel de autoconciencia le permite separarse del Romanticismo. Por lo que lo novedoso de este poema no reside en el lenguaje, sino en la actitud frente al mundo interior que expresa. Ya no existe esa aspiración al infinito que en el romanticismo llenaría con su dolor el mundo. Además, cuando cae en el lugar común o en la adjetivación romántica, pronto recurre a un vocabulario que desacraliza cualquier momento de gravedad amorosa o existencial:

Porque este dolor mío de no haberte besado

Tiene por recompensa no poderte olvidar

Y llevarte prendida del enigma del tiempo.

De diez minutos menos... o diez minutos más. (44)

Así, el tono grave del enigma queda reducido a la cotidianidad de unos cuantos minutos. Eso lo lleva a decirle al corazón que no se tome tan en serio sus penas amorosas y que no profundice en su conmiseración. Además, el vocabulario cotidiano no sólo transgrede la

visión romántica, sino que define otra forma de aproximarse a la realidad. Este elemento es esencial para la generación posterior. Para el caso, en “Poema de mi dolor”, el sol y el alma pierden sus atributos románticos:

Había amado, ingenua y llanamente,
Pero es pecado amar para los tontos,
Y tuve que mentir en pleno día,
Llevaba el sol sus pantalones rojos,
Había luz dorada y yo mentía,
¡Lleva mi alma aún botas de lodo! (32)

El momento es desacralizado por esos pantalones rojos y esas botas de lodo. Por lo tanto, el título del poema se vuelve irónico porque el “dolor” ha perdido su atmósfera dramática. Lo que se impone es una actitud lúdica a través de un lenguaje consciente de su ruptura con el canon romántico. El lenguaje es capaz de “contaminarse” de elementos que en un escenario romántico serían considerados antipoéticos, como los pantalones y las botas. Con esos atrevimientos que hacen pensar en el Tablada de los ingeniosos juegos verbales, Travieso es capaz de reírse de la seriedad sentimental. Además, su poesía anuncia la importancia que la vida sencilla tendrá para poetas como Oscar Acosta y Pompeyo del Valle (1929). Asimismo, revela una actitud franciscana frente a la vida: la relación amorosa es casta y hasta ingenua, pero no etérea como sería desde una perspectiva romántica. Su romanticismo se enfrenta a un vocabulario totalmente

inesperado: en los nocturnos aparecen “palmeras untadas de betún de luna”; la mujer llora “por lunas forjadas a presión”. Incluso a la muerte se dirige en un tono cotidiano:

No te molestes en venir, te encuentro,

Ni tú ni yo gastamos ceremonias. (40)

Poco a poco va desapareciendo el ceremonial romántico-simbolista para dar paso a una poesía mucho más humana. Esto no impide que en el poema central del libro, “Canción de la espera infinita”, se asuma el cuestionamiento existencial del para qué de la vida:

Pesa a veces la vida y el hombre desespera.

Pesa el pesar y pesa la dicha que no fue.

La Esperanza musita: espera, espera, espera,

Y el corazón, cansado, responde: ¿para qué? (77)

Como en “Poema de mi dolor”, la renovación no reside en el lenguaje poético, pues éste remite a ese cuestionamiento modernista que encontramos en, para el caso, “Lo fatal”, de Darío. Sin embargo, el “dolor de estar vivo” del poema de Darío arraiga en una conciencia universal que Travieso transforma en una experiencia estrictamente personal. Su base filosófica ya no proviene ni de *El mal del siglo*, de Nordau, ni del nihilismo nietzscheano, sino del Existencialismo.² El peso de la vida lo siente como hombre

² En el prólogo a *La espera infinita*, Rafael Heliodoro Valle dice que en un encuentro con

cotidiano que “espera, espera, espera”, y, por eso, el poema tampoco cae en la angustia romántica. Asimismo, ha desaparecido esa atmósfera sombría del Molina de “En la alta noche”, que provenía tanto de Nietzsche como de los simbolistas. Precisamente, en los años cuarenta, que es cuando Travieso escribe la mayor parte de su poesía, se han desvanecido tanto las preocupaciones positivistas de los románticos como los cuestionamientos nietzscheanos de los modernistas. Las influencias son de otro tipo: a la base filosófica existencialista se le suman las lecturas del Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y de la poesía de la Generación del 27, sobre todo de Lorca. Este es otro elemento que será esencial en la generación siguiente porque es donde se asume, por fin y aunque tarde, la incorporación definitiva de la poesía hondureña a la vanguardia europea y latinoamericana. Después veremos el impacto de estas influencias en la poesía posterior. Así, en la poesía de Travieso comienzan a filtrarse estas influencias renovadoras.

Un último elemento que destaca la importancia del libro de Travieso es el hecho de que con su poesía busca abandonar la pose romántico-modernista de la poesía hondureña tanto a nivel retórico como ontológico. Esto es posible mediante un distanciamiento que quiere ser objetivo, aunque no se logra del todo por el peso del romanticismo en casi toda su poesía. Sin embargo, se trata de un alejamiento saludable para la época pues desprende a la poesía y al poeta de la conmisericordia sentimental. Ya

Travieso en Río de Janeiro, éste le “habló de sus lecturas de Sartre y de otros existencialistas y me di cuenta de que era un niño en marcha hacia el abismo y que todos los horizontes parecían cerrársele: se diría que estaba en el dédalo de la noche.” Luego, agrega: “Cuando en Washington supe la noticia de su muerte no me tomó de sorpresa porque me había impresionado mucho su conversación pesimista y cargada de presentimientos que aparecen en algunos de sus poemas...” (7-8).

señalé cómo Travieso desacraliza a veces el ritual romántico a través de un lenguaje más directo y un vocabulario que transgrede la solemnidad retórica. Esto también se advierte en sus romances, pues, a pesar del corte lorquiano, tienen una soltura caribeña que los acerca a la poesía de la negritud, rompiendo, así, la camisa de fuerza de la retórica tradicional. Su acercamiento a la poesía de la negritud es puramente lúdico, pues no entra en el terreno de las discusiones que le preocupan a Nicolás Guillén, como la identidad racial y la transformación del ritmo lúdico en expresión sociopolítica. Esta conciencia no ha tenido arraigo en la literatura hondureña, a pesar de la enorme influencia caribeña en la cultura popular, sobre todo en la música. Por su parte, lo lúdico en Travieso, como vimos, es un elemento desacralizador del drama personal para verlo desde un plano objetivo. Esa conciencia objetiva será fundamental en la década posterior, ya que le permitirá a poetas como Oscar Acosta, Nelson Merren (1931), Roberto Sosa (1935) y Antonio José Rivas establecer un contacto más humano y directo con las cosas. A pesar de que a Travieso todavía le pesa la carga retórica, su poesía introduce ese desprendimiento que definirá una nueva relación del poeta con la realidad. Como era de esperarse, quienes se encargaron de comentar su libro en la década del cincuenta cayeron en la trampa de la buena intención y no pasaron de verlo como un poeta romántico que había sido víctima de la hostilidad del medio. Su suicidio contribuyó, sin duda, a canonizar esa imagen. Es decir, se le aplicó la misma fórmula crítica y hasta la misma terminología que había definido a románticos y modernistas. Esta actitud ha contribuido, a veces sin querer, a señalar el carácter romántico de su poesía, sin destacar los elementos renovadores que lo ponen en contacto con la generación del cincuenta. Más bien se ha

tratado de separar a Travieso de esta nueva generación, pues se dice que su poesía no se “contaminó” de política; en esto insiste, para el caso, Jorge Fidel Durón en el epílogo de *La espera infinita*:

En una época que, pudiera decirse, se caracteriza por un afán exagerado y violento de hacer poesía social, en un momento de transición en que se ha tratado por todos los medios de colorear y prostituir hasta las bellas letras, para que lleven lo que se ha dado en llamar “un mensaje”, Jorge Federico hizo en breve lapso poesía verdadera, poesía propia, sin necesidad de tratar de convertir ni proselitizar a nadie, porque sabía bien que, en realidad, en primer término, ni es ésa la misión augusta del poeta, ni tampoco, en segundo plano, la heterogénea masa que ahora conmueven las fuerzas sueltas y dislocadas de la política fría y calculadora, comprende plenamente la inspiración genial traducida en luminoso ritmo o en cuativadora rima. (168)

La alarma de Durón ante lo que le parecía la amenaza de la nueva poesía no se diferencia del escándalo que el Modernismo provocó en la conciencia decimonónica; incluso el lenguaje de Durón, con su “luminoso ritmo” y su “cautivadora rima”, revela este apego obstinado a una sensibilidad tradicional que se ve amenazada por una obra que parte de la transgresión de los códigos convencionales para definir su identidad. Además, la prosa de Durón tiene ese tono grandilocuente que, como he señalado, todavía existe en la oratoria política y la música popular latinoamericanas. Como Heliodoro Valle, cae en un

paternalismo literario que define no sólo la identidad artística de Travieso, sino sus preferencias intelectuales, es decir, su propia identidad. Ambos críticos vuelven a un tiempo detenido, seguro y reconocible para la obra que ellos mismos producen, que impide ver las propuestas novedosas de la poesía de Travieso. El texto de Durón es bien intencionado, pues busca encontrarle sentido a una obra que, según él y Valle, sólo puede ser romántica. Durón y Valle provenían de una formación romántico-modernista que prefirió la tradición frente a un movimiento que, aunque tardío, estaba destinado a cambiar el curso de la poesía hondureña contemporánea. Por la convivencia de estas dos temporalidades —un romanticismo-existencialista y un afán renovador—, Travieso es un poeta de transición. Además, pertenece a esa corriente que viene de Domínguez, se escindió en el Modernismo y se definió en los cincuenta.

La generación de Edilberto Cardona Bulnes

La escisión modernista entre la persona pública y la privada se profundiza y llega a definirse por completo en esta generación. A pesar de haber crecido en el período de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1932-1948), la persona pública de estos poetas se definió por dos circunstancias históricas: la revolución cubana y el movimiento izquierdista centroamericano, que inició en los años sesenta. De ahí provienen los dos libros que definen la poesía comprometida de Roberto Sosa: *Los pobres* (1969) y *Un mundo para todos dividido* (1971). Estas circunstancias también fueron esenciales para

libros como *El fugitivo* (1963) y *Cifra y rumbo de abril* (1964) de Pompeyo del Valle. Sin embargo, ambos poetas llegan a un choque violento con la realidad después de haber establecido una relación directa y hasta íntima con las cosas en sus primeros libros. A pesar de la militancia política, nunca abandonaron este tono en su poesía. De hecho, Pompeyo del Valle volvió por completo a la poesía amorosa en sus últimos libros. Así, esa relación sencilla y hasta inocente que se advierte en *Travieso* reaparece, para el caso, en *Caligramas* (1959) y *Muros* (1966), de Roberto Sosa. En “Tegucigalpa”, del segundo libro, dice:

Vivo en un paisaje
donde el tiempo no existe
y el oro es manso.

Aquí siempre se es triste sin saberlo.
Nadie conoce el mar
ni la amistad del ángel.

Sí, yo vivo aquí, o más bien muero.
Aquí donde la sombra purísima del niño
cae en el polvo de la angosta calle.
El vuelo detenido y arriba un cielo que huye. (24)

Y en “Niños del arroyo”, de Pompeyo del Valle:

Los niños del arroyo juegan con pequeños
trozos de luna que sacan del agua sucia.
Los niños del arroyo fabrican, con estos
pequeños trozos brillantes, agudas navajitas
con las cuales se complacen en herir alegremente
el corazón de sus madres tristes. (32)

Un elemento que define a estos poetas, así como a los otros miembros de su generación, es el uso que hacen de la metáfora, producto de una relación con el lenguaje que se vuelve esencial en la poesía posterior. No es que en estos primeros libros se busque la expresión directa, sino una nueva retórica que se afianza en una metáfora iluminada por la sencillez cotidiana: “trozos de luna que sacan del agua sucia”. Hasta el espacio se prestaba a este tipo de poesía. Precisamente, en el poema de Sosa reaparece ese sabor provinciano de Tegucigalpa que Molina detestaba. La diferencia estriba en el hecho de que Sosa encubre ese color local, que atrapaba a Molina, a través de un discurso metafórico que universaliza la experiencia en la provincia. Por otra parte, el polvo de las calles angostas, del primer poema, y los arrollos de agua sucia, del segundo, delatan esa modernidad periférica que define el carácter de la ciudad. La sombra de la crónica modernista se pasea por ese “cielo que huye” en el poema de Sosa. Incluso la imagen de una ciudad detenida en el tiempo hace pensar en aquella crónica profética que Molina

escribió en 1906. La realidad ha cambiado muy poco entre 1906 y 1966; lo que sí ha cambiado es el lenguaje para nombrarla. Además, en los poemas citados hay una atmósfera de violencia —el niño que cae en el polvo, en Sosa, o las navajitas que hieren a las madres, en Del Valle— que impide volver a esa relación sencilla y transparente con las cosas, como en la poesía de Traviesso. Las influencias eran otras, sobre todo la Generación del 27, Vallejo, Neruda, la poesía italiana, etc. Luego vendrían el Surrealismo, la Antipoesía, la poesía alemana, Eliot y Pound, para mencionar a algunos. Si la poesía hondureña anterior no había pasado, por decirlo así, por 1922 —año esencial para la literatura contemporánea por la aparición del *Ulises* de Joyce, *La tierra baldía* de Eliot, *Trilce* de Vallejo y *Altazor* de Huidobro—, nuestra tardía vanguardia estaba empeñada en ponerse al día. Esta vanguardia es, en realidad, una postvanguardia que logró darle otra dimensión a nuestra literatura incorporándola al universo descubierto por Vallejo, Huidobro, Neruda y los poetas españoles del 27. Sólo así se explica esa renovación lingüística, sobre todo metafórica, impulsada por esta generación. Esto generó una obra que si bien ha sido muy diversa, se ha caracterizado por la convivencia de los dos proyectos ya señalados: el público, sobre todo en Sosa, Del Valle y Nelson Merren; y el privado, especialmente en Oscar Acosta, Antonio José Rivas y Cardona Bulnes. Esto no implica que la separación sea absoluta y que estos poetas no compartan temas y actitudes similares.

Sin duda, Cardona Bulnes está más cerca de Acosta y, sobre todo, de Rivas que de los otros poetas del grupo. Desde sus primeras publicaciones los tres han mantenido una actitud de reserva y hasta de silencio en todo lo que se refiere a su quehacer literario. Por

varias circunstancias, Cardona Bulnes y Rivas llevaron al extremo su silencio, pues se retiraron a su ciudad natal y no salieron sino poco tiempo antes de morir. Acosta, en cambio, ha tenido una vida pública muy activa, pero esto no ha alterado la privacidad en que se ha mantenido su poesía. Su caso es similar al del mexicano José Gorostiza, quien nunca abandonó esa actitud de retiro a pesar de sus labores de gobierno y, sobre todo, del enorme impacto de su obra. Esta actitud personal es consecuente con la obra. Para el caso, el tono esencial de la poesía de Acosta se define desde el primer poema de su primer libro, *Poesía menor* (1957):

El libro de poemas

Estas páginas llevan el mismo rumbo.
Todas ellas forman una alameda de norte
a sur; árboles solos en la noche.
No hay descanso para ellas. Las interroga
el hombre cuando necesita un espejo,
cuando la lágrima busca un ojo redondo,
cuando una caricia requiere constructor;
se buscan, hacen falta, se abren solas
como una enorme y misteriosa flor de plumas.
Leamos, en voz baja, el libro de poemas. (11)

La propuesta de Acosta consiste en una aproximación “en voz baja” a la poesía. Es decir, una relación íntima entre el poeta y el lenguaje. No se trata del intimismo romántico que le permitía al yo lírico descargar sus emociones, sobre todo sus angustias, sino de esa necesidad de encontrar un lenguaje que por ser tan transparente no se interponga entre el hombre y el mundo. Como Roberto Sosa y Pompeyo del Valle, Acosta ha descubierto el poder iluminador de la metáfora, pero en su mundo no existe la violencia latente en la poesía de aquéllos. Lo que le interesa a Acosta es, sobre todo, definir un lenguaje que se acerca a la estética de la poesía pura; en esta etapa de su obra la preocupación fundamental es encontrar esa pureza en la que las palabras “se buscan, hacen falta, se abren solas” dentro del único mundo que existe: el universo cerrado del libro de poemas. La identidad intrínseca del lenguaje no se define por su capacidad de nombrar el mundo de afuera, como ocurre en los dos poetas citados, sino por ser capaz de “formar una alameda de norte a sur”, es decir, un mundo que se basta a sí mismo. De hecho, este primer libro de Acosta anuncia el mundo cerrado de un libro posterior: *Tiempo detenido* (1961), en el que cuaja la idea artesanal de “construir” el poema, como dice en el texto ya citado. Como veremos en el siguiente capítulo, esta relación artesanal con el lenguaje es fundamental en la poesía pura, pues el poeta es un artífice que sólo cuenta con las palabras para construir una nueva realidad. Al final, como también veremos, tanto el poema como su hacedor se quedan “solos en la noche”, como dice Acosta. Hacia esa identidad monolítica iba la poesía de Acosta; será interesante ver lo que ocurrió en su obra posterior. Por lo tanto, el proyecto de Acosta consiste en construir una poesía totalmente privada, cuya singularidad y hermetismo, como luego ocurrirá en

Rivas y Cardona Bulnes, es producto de exploraciones con el lenguaje casi sin antecedentes ni mucho menos seguidores en la literatura hondureña. A partir del poema citado, la lectura de la poesía de Acosta siempre será “en voz baja”, incluso cuando se trata de temas civiles: poemas a la patria, a un héroe nacional o a una ciudad. A propósito, hay dos temas casi ineludibles en la literatura hondureña: la Patria y Francisco Morazán; sobre este último han aparecido antologías completas y varias novelas y libros de ensayo. Volver a estos temas es parte de una necesidad ontológica que busca definir la identidad nacional o la hondureñidad a partir de eventos históricos que quizá nunca pierdan vigencia. Aunque este tema requiera un estudio aparte, cabe mencionar que Morazán, el hombre y el mito, es el símbolo esencial de una identidad posible que el hondureño siente que le fue arrebatada en el siglo XIX y a la que todavía nos sentimos con derecho. Demás está decir que en nombre de Morazán, plagiado por la demagogia, se han ganado elecciones presidenciales. Tanto en los temas amorosos como en los civiles, parece que la poesía hondureña se ha visto obligada a pagar una deuda histórica con el Siglo XIX. Los conflictos del presente hacen que se vuelva a los temas civiles decimonónicos por una necesidad ontológica de redefinir la hondureñidad. Sin embargo, es paradójico que al Morazán antiespañol se le cante, para usar un término de la época, en formas del romanticismo español. El regreso al Romanticismo implica, así, una dependencia que también ha contribuido al aislamiento de nuestra literatura. Por esa necesidad intrínseca del hondureño de definir una identidad que siempre ha sido elusiva, no sorprende que un poeta tan cercano a la poesía pura como Acosta o un poeta tan íntimo como Travieso busquen señas de identidad, no como poetas, sino como

hondureños, frente a Morazán. Sin embargo, en el caso de estos poetas es la relación personal con el lenguaje la que acaba imponiéndose al tema civil. Es decir, la solución siempre es textual porque el compromiso es primero con la poesía.

Sin duda, Acosta es el poeta de la generación del cincuenta que está más cerca de Travieso, a quien incluso le dedica un poema de su primer libro. En la poesía hondureña es frecuente este diálogo con nuestros antepasados patrióticos (los próceres decimonónicos) o literarios (poetas ya fallecidos). En ambos casos se trata de definir una identidad nacional, en el primer caso, y poética, en el segundo. Esto último es parte de una tradición heredada de los medallones modernistas; recordemos que, en *Azul*, Darío le dedica varios poemas o “medallones” a algunos poetas con los que se identifica y quienes definen su propia identidad artística. Lo mismo ocurre en la poesía hondureña, desde los medallones de Molina hasta los poemas que el mismo Acosta y Livio Ramírez (1943) le han dedicado a Molina.

En 1976, Acosta publicó en España una antología en la que incluye diez libros; de éstos, *Poesía menor*, *Tiempo europeo* (1960) y *Tiempo detenido* corresponden a una etapa de exploración con el lenguaje que lo acerca a la poesía pura de Jorge Guillen y, por ende, a Rivas y Cardona Bulnes, sobre todo en *Tiempo detenido*. En este libro se propone construir un poema orgánico cuya esencia reside en la reflexión sobre el acto poético. Al final de su extenso poema se llega a este reconocimiento:

A todo le dije mi palabra. A los muros,
a las canciones, a las horas felices,

al geranio, al agua, al gorrión
que anuncia con su trompeta la primavera.

Antes había hablado del rostro
que en la penumbra vemos, de la estrella
y otros sucesos dulces
que volvieron mi idioma simple.

La poesía, madre dulcísima,
es el origen de todas las cosas.

Así lo he comprendido en estas páginas. (66)

Este es el mundo anunciado en el primer libro de Acosta. Porque si antes había formulado la necesidad de encontrar un lenguaje transparente que fundara otra realidad, ahora está convencido de que “[L]a poesía... /es el origen de todas las cosas”. Aquí, Acosta ha entrado en el terreno de la poesía pura, en la que las presencias exteriores —el geranio, el agua o los gorriones— han perdido su tangibilidad original y ahora sólo son reales dentro del poema. Se ha llegado, así, a un “idioma simple”, que antes era desconocido en nuestra poesía. Aunque en Acosta se revela la misma actitud de respeto y humildad frente a las cosas que encontramos en la poesía de Travieso, en éste la relación entre el lenguaje y el mundo estaba mediatizada por una retórica tradicional que, a pesar de algunos atrevimientos rítmicos, no logró despojarse del todo de la preceptiva. Lejos de la camisa

de fuerza de la rima y la métrica tradicionales, Acosta se vale de la libertad expresiva del verso libre y lo utiliza como base rítmica y musical de su poesía. Precisamente, la soltura rítmica es parte de la transparencia verbal, es decir, del “tono menor” que siempre ha caracterizado a Acosta. Además, su poesía roza los límites de la poesía conversacional, pues se abre a la enumeración sin timidices y, sobre todo, sin las mediaciones retóricas de románticos y modernistas. De hecho, este poema tiene el tono de una confesión en la que Acosta no duda en poner en evidencia su itinerario poético hasta llegar a la única verdad que para él existe. Claro que su ruptura con el canon romántico-modernista no es total porque siempre vuelve a elementos reconocibles: trompetas que anuncian la primavera, rostros en la penumbra, los buenos presagios en las estrellas. Como veremos más adelante, esta convivencia pacífica de romanticismo y poesía pura nunca abandonó a Acosta. Después de un libro así sólo se podía esperar que Acosta ahondara más en su exploración y diera el paso que dio Gorostiza de la transparencia franciscana de *Canciones para cantar en las barcas* (1925) a la profundidad deslumbrante de *Muerte sin fin* (1939). Por lo tanto, un libro como *Tiempo detenido* es un acontecimiento feliz en la poesía hondureña de principios de los sesenta, no sólo porque es un poema total, sino porque anuncia otros rumbos. Sin embargo, desde la perspectiva que dan cuatro décadas de historia literaria, sorprende que Acosta haya renunciado a esa búsqueda y, más bien, haya vuelto a dos temas tradicionales: la poesía amorosa y la poesía civil. En cierto sentido, Acosta retomó lo que Travieso había dejado inconcluso. Estos temas habían aparecido en sus primeros libros, pero a pesar de ser tradicionales, el lenguaje poético de Acosta los había, literalmente, iluminado. No significa que esto no ocurra en *Escritura*

amorosa (1962) y los otros libros posteriores a *Tiempo detenido*. No obstante, se vuelve a una poesía de códigos reconocibles que, por el peso tradicional de los temas que aborda, abandona el trabajo de renovación del lenguaje que había distinguido a Acosta. Es decir, la libertad formal que Acosta había descubierto en el verso libre, ahora pierde su autonomía porque vuelve al repertorio tradicional de la poesía amorosa. La poesía deja de ser “el origen de todas las cosas”, credo fundamental de la poesía pura, y su lugar lo ocupa el amor. Así, la búsqueda de Acosta ya no ocurre dentro de la poesía, sino que es hacia afuera. Esto lo lleva a buscar un “tiempo detenido”, no para la poesía, sino para el amor:

Para quererte a ti
detuve el tiempo con la mano
como si el tiempo fuera
agua tranquila. (83)

De su mundo de referencias han desaparecido los libros, a los que siempre volvía, pues ahora todo lo ve desde el amor. Además, sólo a través de la mujer puede encontrar la poesía:

Pero yo vi un reino entre tus labios
y un vino intacto en tus manos
y asocié la poesía a tu persona,

a la humanidad y a las cosas
y queriéndote a ti
aprendí a amarla. (95)

La temática de esta etapa de Acosta traiciona la “verdad” encontrada en la poesía anterior. Sin duda, se trata de una elección personal que va en detrimento del desarrollo de la obra. La representación de la mujer no tiene ninguna novedad porque la misma temática amorosa está condicionada por su carácter tradicional. El peso de la tradición también se siente en el lenguaje: “vi un reino entre tus labios/y un vino intacto en tus manos”. Al volver a estos códigos reconocibles, el verso libre pierde su libertad rítmica porque está sujeto a la voluntad de recrear una atmósfera romántica. Acosta vuelve, así, al Neruda de las *Veinte canciones de amor...*; influencia que nunca más lo abandonará. Después de esta poesía amorosa, Acosta sufrió una regresión hacia el Romanticismo y el Modernismo, tanto en los temas como en el lenguaje: no sólo en el uso del repertorio ya señalado, sino en la adjetivación. Incluso el siguiente libro tiene un título modernista: *Vitrales* (1958-1962). El primer poema del libro es una “Lectura de Juan Ramón Molina”, y en otros poemas realiza una especie de *Ubi sunt* que reúne a poetas románticos y modernistas.; vuelve, así, a la tradición del medallón modernista para definir su propio linaje poético. Dentro de esta sensibilidad tradicional, el diálogo con el romanticismo de Travieso es innegable. Para el caso en “Rostro de muchacha”, de 1963, recurre a los códigos reconocibles del escenario romántico:

Tengo tu suave rostro entre las manos
y a veces no es tu rostro, es manzana
o estrella que en la noche brilla. (117)

Otro elemento que lo acerca a Travieso es el hecho de que la soledad ya no es el estado que permite el encuentro con el lenguaje, como sucede en Rivas y en Cardona Bulnes, sino el resultado de una pérdida amorosa: “Estar solo es no estar contigo.” También en la poesía civil se encuentra con Travieso, tanto en los temas tradicionales como en esa actitud íntima al abordarlos: a la realidad del tema, sea el país o Morazán, se impone una realidad textual que por ser tan íntima no toca el objeto del que parte; el tema se vuelve una referencia lejana, alterada por una percepción estrictamente personal.

En Acosta reaparece ese dilema que llevó a Froylán Turcios a apegarse al Romanticismo y que hizo que Pompeyo del Valle abandonara la poesía comprometida y se autocalificara de poeta amoroso. El hecho de que muchos poetas hondureños hayan vuelto, por decisión o convicción, a una poesía tan tradicional en el tono y los temas ha contribuido a restarle dimensión internacional a nuestra literatura. Esos pequeños dramas que Travieso no abandonó, a pesar de que no quería tomárselos tan en serio, han generado una poesía reconocible y, por eso mismo, poco renovadora. Por una parte, las influencias que han transformado la literatura universal nos han llegado tarde y, por otra, nos hemos apegado a un paternalismo intelectual que nos ha impedido establecer una distancia saludable entre nosotros y nuestros mayores. Además, hemos caído en la trampa de un maniqueísmo discursivo que tiene sus bases en nuestra realidad sociopolítica. A

esto ha contribuido una crítica escasa y complaciente que termina canonizando al poeta y volviendo intocable su obra. El texto de Durón sobre Travieso es un buen ejemplo. Además, el crítico termina imponiendo sus predilecciones, y, si el crítico es poeta, sus opiniones dicen más de su propia obra que de la del comentado.

Algo le falta a la poesía hondureña: una actitud de enfrentamiento generacional, de reacción de un movimiento literario respecto a sus predecesores. Se trata de una literatura sin parricidios. No ocurrió, para el caso, la saludable irreverencia antidariana que liberó a la Generación del 25 en Nicaragua y definió su rebeldía tanto estética como política. A pesar de lo prematuro de esta revuelta, su actitud era necesaria para acabar no con Darío, sino con el desgaste ditirámico que se hacía del Modernismo. Por el contrario, la literatura hondureña, en general, está plagada de transiciones generacionales. Hay que dejar claro que el hecho de carecer de una tradición literaria vuelve difícil la tarea de definir a cada generación. La convivencia, en una misma época, de poetas que supuestamente pertenecen a distintas generaciones ha hecho posible una transición sin violencia entre diferentes estilos y perspectivas éticas y estéticas. Al único extremo que se ha llegado es al ataque personal, que a pesar de su virulencia no ha impedido el traspaso de influencias y credos literarios.

Hay varias circunstancias que explican esta actitud, es decir, la falta de una tradición de la ruptura. Por una parte, se debe a la longevidad de las dos estéticas que marcaron nuestra literatura durante el siglo XX: el Romanticismo, filtrado a través del Modernismo, y la poesía militante. El primero no fue abandonado en el Modernismo ya que, por el contrario, fue esencial para definir las bases estéticas y hasta políticas de éste.

Así, en el primer Modernismo se funden la tradición romántica —que ocurrió en América, en los primeros libros de Darío, y en España, en el sempiterno credo becqueriano de Jiménez— y la renovación neo-simbolista. Como se hace ver al principio de este capítulo, románticos y modernistas convivieron a principios de siglo en la literatura hondureña, haciendo que, incluso bien entrado el siglo, el Modernismo no abandonara su filiación romántica decimonónica, ni en la obra de Turcios ni en la poesía de Travieso, aunque en este último se da una transición hacia la generación posterior. Esta convergencia generó, entre otras actitudes, una “pureza amorosa” que no abandonó a muchos de los poetas de la segunda mitad del siglo, como Acosta, Del Valle, Sosa y Rivas. A pesar de la distancia estética y política, no ocurrió ningún rompimiento violento, como no fueran los ataques, no a la poesía, sino al poeta. Esto último tampoco ha contribuido a definir a cada generación, pues a algunos poetas se les aísla de sus contemporáneos para volverlos blanco fácil de la agresión. Cardona Bulnes está marcado por esta experiencia. De hecho, Helen Umaña señala que “Roberto Sosa, en 1981, lo incluyó —junto con José Luis Quesada [1948], José Adán Castelar [1941] y Rigoberto Paredes [1948]— entre los representantes de la ‘novísima poesía hondureña’” (264). La intención, en este caso, no es encontrarle un lugar a Cardona Bulnes dentro de la tradición literaria hondureña, sino aislarlo de la generación a la que en realidad pertenece: la del cincuenta. Al separarlo de este grupo, se niega tanto su diálogo con Acosta y Rivas como las propuestas renovadoras de su poesía. Además, su obra está alejada, generacional y estéticamente, de los poetas entre los que Sosa lo ubica, quienes se inscriben dentro de la otra estética que ha dominado nuestro siglo literario: la de la poesía

militante o comprometida. Ésta se extendió a lo largo de la segunda mitad del siglo y ha hecho coincidir a poetas de distintas épocas: desde Sosa, cuya obra abarca más de cuatro décadas, hasta los que comenzaron a publicar en los ochenta e, incluso, en los noventa, como David Díaz Acosta (1951) y José Antonio Funes (1963).

Otro elemento clave de esta falta de parricidio es el hecho de que practicamos un excesivo respeto a nuestros mayores, no sólo en lo literario, sino en todos los ámbitos, desde la política y la religión hasta las relaciones familiares. Desde la Colonia, el hondureño se ha visto sometido a un culto ininteligible a la autoridad y a la persona que la encarna. En el plano lingüístico se manifiesta en la jerarquía establecida por el uso del “Usted” que, sin duda, demarca estratos sociales y autoritarios en todas las esferas. En lo histórico, aparte del patético “licenciadismo” —heredado de la Colonia, vía México—, la historia nos ha legado próceres que seguimos con mentalidad escolar y un desconocimiento demoledor de su obra escrita y, por ende, de su ideario. Esto último le ha facilitado la tarea a la demagogia, que ha ganado elecciones en nombre de próceres reducidos a meras fórmulas de un civismo hueco y abultado. En lo político, ha sido obvio el impacto del militarismo dictatorial en la forma en que nos definimos frente a la autoridad; en este caso, el respeto se ha transformado en terror. También en la literatura pecamos de respetuosos. El canón provinciano se basa en la adulación del poeta y el desconocimiento de su obra. Precisamente, lo peor que le hemos hecho a escritores como Froylán Turcios y Alfonso Guillén Zelaya (1888-1947) es haberlos canonizado de manera escolar sin haberlos leído o después de mal leerlos.

Por lo tanto, la carencia de una tradición de la ruptura no es exclusiva de la literatura. De ahí que lo que ocurre en la obra de Cardona Bulnes y hasta en su estilo de vida no sea una reacción violenta, producto de un programa estético generacional, sino de la dedicación a una obra que, por su carácter monolítico, se aparta de casi todos sus contemporáneos y busca un diálogo universal. La entrega total a la elaboración de su obra lo acerca tanto a él como a nuestra literatura a una tradición literaria que va del azar mallearmeano al deslumbramiento de la Generación española del 27, pasando por el rigor intelectual de Paul Valery y los jardines místicos de Juan Ramón Jiménez. En busca del poema total, la obra de Cardona Bulnes alcanza el goce intelectual y humano, en una escritura que se acerca a la tradición de la poesía pura. De ahí que haya concentrado su energía no tanto en defenderse o promover una ruptura, sino en dedicarse a un diálogo intenso y solitario con una corriente universal a la que pertenecía.

Volviendo a la poesía de Acosta, no hay que olvidar que nos separan cuatro décadas de la publicación de *Tiempo detenido*. Sin embargo, al volver de lleno a la poesía amorosa —en realidad, podría decirse que nunca la abandonó, como ocurrió con Pompeyo del Valle—, las propuestas renovadoras de Acosta en el terreno del lenguaje no se continuaron en su obra sino en la de Rivas y, sobre todo, en la de Cardona Bulnes. La ausencia de poesía amorosa en éstos, sobre todo en Cardona Bulnes, por una parte los separa de una larga tradición en la poesía hondureña y, por otra, su mundo poético se vuelve mucho más cerrado y no le da cabida ni al drama sentimental ni a la confidencia, esenciales en la poesía amorosa. Acosta se alejó de la poesía pura, con lo que en su obra el discurso se impone al lenguaje. Su poesía sigue siendo privada, pero, al valerse de

registros reconocibles, deja de ser hermética y pierde su libertad de exploración, pues el lenguaje no puede librarse de la camisa de fuerza que le impone la temática. Por el contrario, Cardona Bulnes no le da entrada a estas confidencias, ya que su compromiso es ante todo con el lenguaje.

Tres años después de que Acosta publicara *Tiempo detenido*, apareció *Mitad de mi silencio* (1964), de Rivas. En este último se continúa, con las variantes del caso, la búsqueda que Acosta acababa de abandonar. Si bien *Tiempo detenido* queda casi sepultado entre los libros amorosos de Acosta, tanto *Mitad de mi silencio* como *Los interiores*, de Cardona Bulnes, han adquirido una cualidad de monolitos en la poesía hondureña. El gran dilema de Rivas es la construcción de un mundo poético personal sin abandonar ni las formas ni el lenguaje tradicionales. Para hacerlo, recurre a dos elementos esenciales en la poesía pura: sólo existe la realidad creada por medio del lenguaje y esa realidad se construye desde un yo, que también acaba supeditado a ella. Por esa razón, el libro de Rivas se abre con la búsqueda del poema absoluto desde el yo:

Pájaro absorto

Yo, pájaro sucesivo,
río de aguas habladas,
si es querer estar triste
quiero sólo un instante
escaparme del eco de mis cinco sentidos.

Volar sobre los muros.
Volar sobre mi abismo.
(Volar para las aves,
río y vuelo en un barco,
ya es morir dos veces).
Quedar, sin saber cuándo
ni dónde ni en qué forma,
despojados de todo.
De todo despojados,
mirando el gran poema
desde un pájaro absorto
como un ojo absoluto... (7)

En este poema hay una poética que busca alejarse del mundo sensual y aparente, que viene de la poesía romántica y es fundamental para Acosta: “escaparme de mis cinco sentidos.” Así, el proyecto consiste en crear, como en la poesía pura, una realidad: “el gran poema.” Para lograrlo, el yo poético debe desprenderse literalmente del mundo referencial y “volar sobre los muros/... sobre mi abismo/... como un ojo absoluto.” La búsqueda es completamente solitaria y el único instrumento a utilizar es el lenguaje. La forma esencial en la poesía de Rivas es la metáfora que, al acumularse de manera enumerativa, adquiere un tono de letanía: “pájaro sucesivo,/río de aguas habladas...” En este nivel de relación con el lenguaje, al poeta ya no le interesa “volar para las aves” o

“en un barco” porque se trata de un vuelo predecible que forma parte de una realidad circunstancial que, además, no tiene cabida en el mundo que quiere construir. Esos elementos forman parte de un “todo” del que el poeta quiere despojarse; incluso lo enfatiza: “despojado de todo./De todo despojado...” Así se llega a otro aspecto que define a la poesía pura, para el caso, de Mallarmé, Guillén y Valéry: alcanzar el distanciamiento hermético del poema total, en el que la profundidad reside en la altura del abismo, es asumir la soledad. La búsqueda estética se vuelve, así, ontológica. El poeta entra en conflicto con la realidad captada por los cinco sentidos y sólo confía en la realidad del lenguaje:

Pálabra: rásgame el velo

que me aparta de las cosas.

Amarás como de nuevo

el mundo nace a tu costa.

Descubre tu maravilla.

Rompe tu carne y tu veste.

Y en el rumor de la brisa

prende la luz de tu frente. (9)

A pesar de recurrir a la forma tradicional del romance, a través del octosílabo y una rima que se alterna entre la consonancia y la disonancia, este poema plantea una relación

directa con el lenguaje completamente novedosa en la poesía hondureña de la época. El lugar ya no lo ocupan ni la conmiseración romántica ni la pose modernista ni mucho menos el compromiso social, pues se busca una relación objetiva, como en la poesía pura, con el lenguaje. Esto explica, en parte, la cercanía entre la poesía de Rivas y la de Cardona Bulnes. Donde ambos se separan es en la forma en que asumen el peso de la tradición. Por una parte, en los años sesenta todavía se respiraba esa atmósfera romántica a la que volvió Acosta y de la que Rivas no se desprende del todo. Así, su rompimiento no es total, pues del repertorio romántico saca un “lirio que tiembla en el alba” y un “¡Rumor de beso en la boca!”. Se trata de ese apego ontológico e intelectual al siglo XIX que ya he mencionado. También en los temas civiles —la ciudad o Morazán— la perspectiva sigue siendo romántica, como en Travieso y en Acosta; la idea de la Patria o de Morazán no es política, ya que se impone la proyección de la intimidad del poeta: “desde mi tiempo-antonio te venero./Y tu vida y tu muerte recupero”, le dice a Morazán.

Rivas también vuelve, como Acosta, a la visión franciscana de las cosas: “Un viento. Una hoja muerta. De tranquila/más me duele la tarde”. Sin embargo, dentro de este apego a la tradición, en la poesía de Rivas se busca no tanto una escritura neutra, sino un lugar neutro para ver el mundo. Si buscara, como Cardona Bulnes, esa escritura neutra o blanca de la que hablaremos en el siguiente capítulo, Rivas estaría aún más cerca de la poesía pura. Por ejemplo, en “Lago en el amanecer” está frente al “agua neutra”:

Yo que he visto otro azul, azul al grado
de quedarse mi sueño naufragado

como cuando en el mar lo azul es triste;

Quiero el azul reído entre la espuma,
mientras cruza una góndola, una bruma,
y esto que yo no sé ni en qué consiste... (22)

Este azul está más cerca del azul etéreo de la poesía pura —el color neutro—, que del azul romántico o modernista porque no es un color captado por los sentidos. Es una esencia, no una proyección sensorial. Debido a la atmósfera romántico-modernista de la góndola y la bruma, es imposible formular o pasar en claro, como diría Pedro Salinas, el objeto de la búsqueda: “esto que yo no sé ni en qué consiste...” El lugar neutro no se alcanza porque se interpone el lastre de la tradición. Como he mencionado, éste es el dilema que Rivas no pudo resolver. Como Acosta, aunque en menor medida, Rivas le dio cabida a la confidencia romántica en vez de asumir por completo lo que proponía al inicio del libro: “de todo despojado,/mirando el gran poema/... como un ojo absoluto.” La bruma romántica le obstaculizó la visión. No se llega al silencio total del poema absoluto, al que aspiraba Mallarmé en *Un lance de dados*, porque Rivas no resuelve su dilema con la tradición; de ahí, como en el título del libro, el “gran poema”, es decir, el gran silencio que se anuncia al principio se queda en la “mitad de mi silencio.” Sin embargo, cuando el poeta se acerca a la realidad a través de la imagen sin que medie su propia voz, el silencio, como dice en el poema del mismo título, es “tan inmenso y tan puro/que se escucha a sí mismo...” Este es el silencio impersonal que sólo existe en el universo creado

por el lenguaje y que no permite la interferencia subjetiva del poeta. Lo mismo ocurre en “La soledad”:

Los peces en el aire.

El agua sola.

La tierra hundida en la mitad del fuego.

Las aves y las flores y los astros

tan remotos y absurdos

que el viento se levanta y no los toca. (37)

A través del nombre, esencial en la poesía de Rivas, se capta esa nueva realidad, que, desde una perspectiva objetiva, es remota y absurda porque no tiene anclaje fuera del poema. “Las aves y las flores y los astros” son irreales o, más bien, reales pero en otra dimensión; son sólo imágenes inconexas, desprendidas del mundo referencial y por eso “el viento se levanta y no las toca”; se han quedado en el terreno del lenguaje, donde fueron creadas. En la poesía pura, como veremos en Cardona Bulnes, se establece una relación arbitraria y, por eso mismo, absurda entre el significante y el significado. Lo que las palabras nombran está fuera de los límites reconocibles del lenguaje; en esto reside su hermetismo y esto es lo que desconcierta al lector, pues sus asociaciones mentales o sensoriales no pueden explicar esta nueva realidad. La actitud del lector es como la del río “frente al mar”:

No sabe el río
si viene a ser veloz o taciturno.

Pero lleva en su luz
cielo y montaña,
al grado
que cuando llega al mar,
ya no le asombra el mar.

Ignora el río su sabiduría
por lo que el hombre ignora su ignorancia
frente al mar.

Y es que el río,
ya en la playa marina,
sabe que no es posible regresar,
que se ha quedado atrás toda la vida,
pero que todo lo compensa el mar.
¡Ya no le asombra el mar! (38)

Cuando descubrimos y asumimos las nuevas relaciones que los signos han creado en esa otra realidad, ya no nos asombra lo que antes nos parecía absurdo. Como dice Barthes, en *El placer del texto*, la poesía pura se debate entre dos límites: el “límite prudente, conformista, plagario” que copia la lengua en su estado canónico, y el “límite móvil,

vacío (apto para tornar no importa qué contornos), que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje” (13). Así, la poesía absoluta empuja el lenguaje al límite, queriendo ir más allá del contorno barthiano, hacia la muerte del lenguaje: ese lugar de donde “no es posible regresar”, como dice Rivas. El asombro inicial lo provoca esa inocencia del lector, que Barthes desmiente porque, según dice, llegamos al texto con toda una suma de vivencias que descargamos en el texto leído. Sin embargo, la inocencia del lector reside en que, como el río, “ignora... su sabiduría.” Al cruzar el límite barthiano, el lector de Rivas “sabe que no es posible regresar/que se ha quedado atrás toda la vida.” Lo que el lector de Rivas ha dejado atrás es el mundo de referencias conocidas que el mismo Rivas busca abandonar en su poesía. Pero es allí donde el “placer del texto” del que habla Barthes lo compensa todo, como el mar en el poema de Rivas.

Es importante señalar que, como he anotado, Rivas define un tipo de relación con el lenguaje que es completamente renovador en la poesía hondureña de los años sesenta. Sin embargo, su ruptura no llega a los límites violentos que, como dice Barthes, caracteriza a esta poesía. Por lo tanto, la poesía hondureña entraba, así, a un rompimiento ambiguo con esa tradición romántico-modernista que aún se filtra en Rivas, sobre todo en esa adjetivación de corte modernista de los poemas citados. Esto explica que del universo cerrado de “Frente al mar” pasemos al terreno reconocible del siguiente poema: “Mi patria.” A pesar de la complejidad de las imágenes, éstas ya no nos parecen absurdas o irreales porque están ancladas en códigos que reconocemos. A través de estos códigos se cierra la fisura barthiana que separa los dos límites del lenguaje. La movilidad arbitraria

de los signos del primer límite (las imágenes deslumbrantes del poema) queda aniquilada por la prudencia del otro (la mención de la Patria o de Morazán). Así, podemos concluir que la poesía de Rivas se debate entre estos dos límites y que su dilema se resuelve en una ruptura prudente. Por esa razón, en unos de los últimos poemas del libro, “Autoelegía del hombre que se quedó solo”, se asume una soledad compartida con las cosas, un silencio rodeado de fantasmas conocidos: la Patria, la familia, la compañera. Ni la soledad ni el silencio son herméticos, es decir, no son absolutos porque han sido aceptados con naturalidad:

Aquí la tierra crece sobre el cuerpo

de un modo natural y sin reservas.

Allí la tierra muere bajo el aire

y al lado de la sangre

y de la lágrima...

Allí muere la tierra.

Desde la tierra grande de la Patria

hasta la humilde tierra

para beber las lágrimas.

Para tender al niño

que aún implora su almohada.

Para sembrar el vuelo,

la sombra de los árboles. (45)

Los dos límites se han unido, pues en medio de la soledad y el silencio se acepta con naturalidad la presencia de los seres y las cosas: “Yo me conformo con que en el silencio/le hagan dulce la vida/en lo que puedan/a mi madre,/a mi cercana sangre,/a la gente de amiga claridad,/y al pobre perro...” (45). Ya no se busca el vuelo “absorto” del principio; el poeta reclama su lugar en la tierra: “esta tierra es mía” (45). Debido al peso de la tradición, Rivas vuelve, incluso, a la poesía amorosa. Al final del libro se admite que la función del lenguaje es “iluminar” a los seres y las cosas. El hermetismo de Rivas se aleja de la poesía pura porque tiene como finalidad construir un mundo personalísimo que busca reconciliarse con esa realidad humilde y transparente que lo rodea. Incluso en el último poema, “El sueño desolado”, las imágenes funcionan como fórmulas breves, encapsuladas, que le permiten al poeta acercarse a las cosas “naturalmente”, sin perder su propia identidad. A pesar de su complejidad interior, el poema absoluto de Rivas no se basta a sí mismo. El libro termina en un tono redentor que lo acerca a la mayor parte de los poetas de su generación, quienes llegaron al tono mesiánico en su poesía comprometida. Sin embargo, Rivas es el poeta hondureño más cercano al proyecto ambicioso y renovador de Cardona Bulnes.

Capítulo 3

Poesía pura y deseos impuros

“El lenguaje nunca es inocente —dice Roland Barthes—: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (*El grado* 24). En el caso de la poesía, no se trata únicamente de la relación arbitraria y perversa entre los elementos del signo, sino del dialogismo secreto, no del todo inocente, que los textos establecen entre sí. Por lo tanto, la memoria de una obra la constituyen otras obras, que integran una tradición, de la que el nuevo texto forma parte con sus “significaciones nuevas”. Así, esa misteriosa memoria segunda del lenguaje de Cardona Bulnes tiene sus raíces en una tradición que tanto en Latinoamérica como en Europa se filtra a través del Modernismo. Con las diferencias del caso, hacia 1900 ocurrió una reacción, que también fue prolongación, respecto al Simbolismo en Francia y al Modernismo en España. Sin embargo, la oposición de quienes proponían un regreso a las formas clásicas de expresión no fue profunda porque, como señala Antonio Blanch, “el Simbolismo que sobrevivía no era de inspiración sentimental o fantástica, sino que se había depurado conscientemente, siguiendo sobre todo las enseñanzas de Mallarmé.” Por lo que tanto la tendencia neoclásica como la neosimbolista “se iban acercando cada vez más, preparando con ello el terreno al nacimiento de la poesía pura” (215). En la primera década de 1900 apareció una especie de campaña literaria a través de teorías y revistas, como las francesas *La Phalange* y *Verse et Prose*, que agrupaban a escritores como Rémy de Gourmont, Apollinaire, Samain, Gide y Larbaud; todos ellos leídos con

admiración en España. Lo que se proponía, en esencia, era “una teoría de lo absoluto en la inspiración lírica” (216). Es importante señalar que a nivel de publicaciones el *Mercure de France*, que también impulsaba esta campaña, había sido clave en el siglo XIX para difundir el “nuevo espíritu” entre los modernistas españoles. Este apego al Simbolismo francés —entendido como una nueva corriente “intelectual y purista, inspirada en la obra de Mallarmé, muy exigente en lo que concierne a la perfección formal y que intenta expresar una poesía esencial, espejo de la vida secreta del alma” (216)— definirá después de la Gran Guerra las características de la poesía pura y, con ello, los lineamientos estéticos de la Generación del 27. Sin embargo, la depuración que buscan estos poetas se conjuga con el rechazo y la prolongación del Modernismo. Por una parte, desdeñan lo que consideraban artificioso y decadente, y, por otra, rescatan las innovaciones formales, como la sonoridad del lenguaje y el poder evocador de las palabras, la libertad métrica y la objetivación de los sentimientos. En fin, continúa Blanch, “heredan, sobre todo, el deseo de convertir el poema en un sistema de expresión autónomo y de alta calidad” (217). Esta relectura objetiva del Modernismo —digo objetiva porque no condena por completo al Modernismo, como había ocurrido en algunos países latinoamericanos—, sólo fue posible por el conocimiento de la experiencia simbolista francesa. Es decir, los poetas del 27 reconocieron el valor de la estética modernista y la interpolaron con la depuración formal mallarmeana. Es así como se prepara en España el terreno para la aparición de la poesía pura como prolongación de la experiencia francesa, sobre todo de la estética de Mallarmé, quien se convirtió en un “engendrador de espíritus” (218).

Los poetas españoles de la corriente de la poesía pura recibieron de Mallarmé algunos rasgos que se volvieron esenciales tanto en la poesía que produjeron como en su experiencia vital. Es decir, esta herencia cumple la doble función de ser estética y ética. Para el caso, un primer elemento que viene de Mallarmé es el ejemplo de “una vida completamente consagrada a su obra” (218). Se trataba de una vida dedicada al arte, que constituía prácticamente una religión, con lo que surge el mito del creador solitario en torno a la persona de Mallarmé. Esto lleva a otro elemento de suma importancia: la entrega a la elaboración de una obra total, el gran libro, el gran poema, que será “la expresión perfecta y pural del universo” (218). La búsqueda de la obra total se vuelve un credo estético y vital. El ejemplo mallarmeano por excelencia es *Un lance de dados*, el gran poema único y uniforme. Este es un rasgo compartido plenamente por Jiménez, cuya poesía, como veremos, va hacia una obra absoluta que arranca del romanticismo becqueriano y culmina en el “Animal de fondo” de su *Dios deseado y deseante*. Sus poemas, decía Jiménez, no eran más que “materiales poéticos” para su obra definitiva. Toda la vida dedicada a una obra es la que también encontramos en *Cántico* (1919-1950) de Jorge Guillén. A ambos poetas los mueve “esta ansia/de la belleza completa”, como dice Jiménez en “Mi reino”, que forma parte de un libro de título también sugerente: *La estación total* (794). Es la misma fe que, según Guillén, “con su certera/Voz de aliento/Me impulsa y mantiene fuera/De este mundo que yo soy” (247). El “jardín lejano” de Jiménez se transforma en la “primavera profunda” de Guillén. Precisamente, se trata de un lirismo lejano, profundo, es decir, objetivo, en el que la mirada del yo busca la profundidad y, por ella, la transparencia. Sin embargo, el hecho de que el lirismo

purifique las emociones no implica que se abandone el goce, que es otro elemento fundamental de la poesía pura. Es el goce de la belleza pura y matemática de Mallarmé, que después se transformará en la belleza intelectual de Valéry. La belleza, como la obra misma, se define por la precisión de la forma; no se trata del mármol neoclásico, sino de otra forma de pureza vital y única.

El credo lleva a la estética a convertirse en una ética basada en la disciplina de un trabajo que, como veremos en Valéry, implica un proceso de elaboración tanto de la obra como de la persona del poeta. La relación de los poetas españoles con Mallarmé va de la obra al mito, es decir, de la estética a una influencia espiritual. Fue Jiménez, como señala Blanch, “quien sirvió de intermediario para esta influencia estimulante” (220). Pero es en el terreno del lenguaje donde se concreta este diálogo, pues para llegar a la obra total los poetas tuvieron que definir otro tipo de relación entre el yo lírico y la palabra; lo que llevó a una sintaxis capaz de transmitir esa sensibilidad. Para el caso, la libertad matemática y, a la vez, azarosa del verso libre mallarmeano reaparece en la forma en que Salinas y Guillén emplean la frase larga que, como dice Blanch, “se resiste a la subordinación, pero en la que hay incisos yuxtapuestos, inversiones del orden lógico, contorsiones y zig-zags en los cortes de los versos, que constituyen una especie de difícil hipérbaton, pero que no deja de tener el encanto de una danza exótica” (220). Asimismo, en estos poetas es visible el despliegue gráfico del poema sobre la página en el que Mallarmé incorporaba, como al azar, cortes, silencios, pausas, palabras aisladas; es decir, una concepción del espacio que le permitía al verso respirar en la página, acercándolo, así, a la transparencia sin perder su equilibrio. Pero estos despliegues gráficos no eran

exclusivos ni de Mallarmé ni de los poetas españoles, pues eran del dominio público entre los diferentes movimientos de vanguardia: de los *Caligramas* de Apollinaire al Creacionismo de Huidobro, desembocando en la pirotecnia visual y sonora que reapareció más tarde en tantos poetas, para el caso en Nicanor Parra. La diferencia reside en que la libertad del “álgebra verbal” mallarmeana está supeditada a un control estricto tanto de la sintaxis como de la semántica. Mallarmé no abandona esa idea de pureza expresiva que busca la precisión para “crear palabras que fuesen únicamente poéticas”. La pureza total era llegar a un verbo ideal que sería “el fin último de todas las cosas” (221). La página, en tanto espacio de trabajo y creación, era a su vez objeto sobre el que se experimentaba. Es este afán, que busca redescubrir misteriosamente las “significaciones nuevas”, de que hablaba Barthes, el que lleva a Jiménez a concentrarse en la búsqueda del nombre absoluto, la verdad esencial de la creación. Sobre esto volveré al abordar la relación entre Jiménez y Cardona Bulnes. La palabra, como dice Blanch, citando a Guillén, adquiere más importancia que el verso o la frase. El todo se condensa en la palabra, podríamos decir con Guillén, pues

La palabra

Difunde su virtud dominadora. (254)

Pero la palabra no sólo se impone con su potencia semántica en la que cabe, concentrado, el mundo, sino que adquiere una cualidad monolítica que se transmite al poema como obra total y caracteriza la poesía de estos creadores. Es aquí donde reaparece Mallarmé,

porque de él viene ese sentido de total aislamiento tanto de la obra como del poeta, quien experimenta la soledad absoluta de la obra. De esta experiencia surgen el “Animal de fondo” de Jiménez y la presencia abrumadora y solitaria de la ballena en la poesía de Cardona Bulnes. De este tema también me ocuparé después. El aislamiento de la palabra lleva, asimismo, a otro tema mallarmeano: el desnudo esencial, al que aspira Jiménez y que luego se transforma en ese mundo “pasado en claro” de Pedro Salinas y en la alucinante transparencia del *Cántico* de Guillén. Por último, es el “demonio de la lucidez” mallarmeano el que transmite su “audacia inaudita” y su “ambición intelectual” a estos poetas. La ambición y la renovación los definen y, como ocurre con Cardona Bulnes, pueden llevarlos a la soledad total. Lo que predomina es la convicción, producto de esa fe absoluta en la obra, de la que hablaban Valéry y Guillén.

Además del espíritu mallarmeano, los poetas del 27 participaron en el debate sobre la poesía pura, que tuvo lugar a partir de 1925 con la aparición del libro *La poésie pure*, de Henri Brémond. La base argumentativa de Brémond reside en definir la poesía pura a través de un proceso de negación, es decir, separándola de aquello que puede ser considerado impuro. Al respecto señala:

Lo impuro... es todo aquello que en un poema involucra o puede involucrar directamente nuestras actividades aparentes: razón, imaginación, sensibilidad; todo lo que nos parece que el poeta ha querido expresar, ha sido, de hecho, expresado; todo lo que decimos que el poeta nos sugiere; todo lo que el análisis lingüístico o filosófico extrae del poema y todo lo que la traducción conserva.

Obviamente, lo impuro es también el tema o el resumen del poema; y, además, el sentido de cada oración, la sucesión lógica de ideas, la secuencia narrativa, los detalles descriptivos e incluso las emociones provocadas directamente. Con el objeto de instruir, narrar, pintar, hacer estremecerse al lector o hacerlo llorar, la prosa será suficiente, ya que, en realidad, ésta es su naturaleza. La impureza, pues, reside en la elocuencia, que se refiere no al arte de hablar mucho sin decir nada, sino al arte de hablar y decir algo.

En otro párrafo esclarecedor y, para su época, polémico, añade:

Para aislar “a la poesía en su estado puro” uno debe desligarse de los elementos propios de la prosa y rechazarlos, tales como: la narrativa, el drama, la didáctica, la elocuencia, las imágenes, el razonamiento, etc.: la esencia de la poesía o “poesía pura” es lo que queda después de esta operación. (cit. por Ramsden 137)

Por lo tanto, Brémond clasifica lo impuro en tres categorías: el contenido conceptual (la razón, el significado de cada oración, la sucesión lógica de ideas, los elementos narrativos); los elementos sensoriales (la imaginación, la pintura, las imágenes); y las emociones (la sensibilidad, los sentimientos, hacer que el lector se estremezca y llore). Como concluye Brémond, la poesía pura es lo que permanece después de que estos elementos han sido suprimidos. Además, según Brémond, al desvincularse del mundo exterior, el poema entra al terreno de la inspiración pura, que es

el resultado de “una fuerza misteriosa que pedía para expresarse materiales y ritmos absolutamente distintos de los de la prosa” (137). Brémond postula, entonces, una inspiración esencialmente poética basada en la pureza del origen del poema, más que en la pureza de su elaboración. Tampoco se trata de la inspiración romántica provocada por un estímulo exterior, según el cual el yo reacciona anímicamente ante una manifestación de la naturaleza.

Es aquí donde Brémond se opone a la idea de pureza defendida por Valéry tanto en su poesía como en la crítica. Para Valéry, la pureza reside en la elaboración del poema a partir de “un proceso de destilación —en un sentido realmente químico— mediante la eliminación de los elementos vivos, para lograr así la pureza formal” (cit. por Blanch 237). Como concluye Blanch, Valéry persigue la idea del “agua pura”, fabricada mediante un proceso químico, mientras que Brémond favorece el sentido biológico o etnológico de “pura sangre”. Sin embargo, como veremos al analizar la relación entre Jiménez y Cardona Bulnes, Valéry y Brémond coinciden en la importancia que tiene el desprendimiento de todo elemento narrativo en la poesía pura. Asimismo, podremos ver que poetas como Salinas y Guillén se identifican más con el concepto valeriano de fabricación que con la tesis de Brémond basada en la pureza de la inspiración. Al respecto, Jiménez parece ser el poeta que fusiona ambas tesis e, incluso, parece estar más cerca de Brémond que de Valéry, pues creía en una realidad misteriosa y espiritual que era “la gracia inmanente en la poesía española” (cit. por Blanch 238). Es indudable la percepción espiritual de la inspiración becqueriana en Jiménez, pues, como señala Blanch, la poesía pura supone para Jiménez “una especie de sensibilidad mística (no

precisamente religiosa) muy íntima y delicada, pero también cósmica y universal” (238). Blanch habla de esa secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que acerca a poetas de varias épocas, como San Juan de la Cruz, Bécquer, Jiménez y algunos poetas del 27: Salinas, el primer Cernuda y hasta Lorca. Este romanticismo tiene mucho de místico, con lo que no desdeña la propuesta de Brémond.

Dentro del debate suscitado por el libro y las conferencias de Brémond y que ya para el 27 tenía las propuestas de Valéry como contrapeso, Guillén no tenía ninguna duda en identificarse con el segundo. Así se lo hizo ver a Fernando Vela, secretario de la *Revista de Occidente*, en carta que le envió en 1926:

¡Qué lejos está todo este misticismo [de Brémond], con sus fantasmas, metafísico e inefable, de la poesía pura según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allá o de aquí! (cit. por Blanch 242)

Además de ser amigo cercano de Valéry y de traducir textos capitales para la poesía pura como *El cementerio marino*, coincide con él en la idea de una simplificación que suprima del poema todo lo que no es poesía. Para Valéry, al contrario de lo que decía Brémond, el trabajo de elaboración del poema se impone a la inspiración. Los elementos esenciales son, pues, la precisión lingüística y la disciplina, con lo que se apega a la *Filosofía de la composición* de Poe. Al reflexionar sobre el proceso de elaboración de *El cuervo*, dice Poe:

La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria...

Por lo que en *El Cuervo*,

ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. (28)

De ahí que Poe y Valéry coincidan en la importancia de la precisión, que lleva a la disciplina de las formas y, por ende, a la pureza expresiva. A través de Poe, Valéry postula un nuevo clasicismo, “movido por un espíritu formalista apegado al rigor de las viejas restricciones métricas y prosódicas” (Blanch 244-45). Según una percepción de la labor creadora que hace pensar en la disciplina laboriosa de Poe, Valéry admite que “la pureza es el resultado de operaciones infinitas sobre el lenguaje” (cit. por Blanch 245).

Así, resulta obvio el paralelo entre el ensayo de Valéry sobre la elaboración de *El cementerio marino* y la *Filosofía de la composición*, que también detalla el procedimiento seguido por Poe para construir matemáticamente su poema. Ambos coinciden en la importancia de la génesis de la obra sobre la obra terminada, alejándose así de la tesis de Brémond. De esta forma, Valéry también se aleja de Mallarmé, para quien el poema acabado era la manifestación ideal de la obra total. Asimismo, mientras Mallarmé busca el misterio de las sombras, elemento esencial de esa soledad del espíritu creador que he mencionado, a Valéry, como a Guillén, le atrae la claridad, que es manifestación de la pureza total. Pero esta búsqueda razonada e impersonal, que no le daba cabida al sentimiento, termina alejando a poetas como Jiménez, Diego y Salinas de la poética de Valéry. En algunos casos —José Bergamín y Ortega— la crítica fue tajante. Incluso el mismo Jiménez llegó a decir que Valéry había quedado atrapado en ese mundo construido enteramente sobre la razón. Sin embargo, el rompimiento de Jiménez no fue total, pues en ciertos poemas de Valéry reconocía un “encanto” que lleva al “goce de las sensaciones y los deseos, un secreto fervor por la vida que lleva a cantar los encantos... de la primavera o la ternura de los seres amados” (cit. por Blanch 275). Precisamente, todavía en los años treinta Jiménez hablaba de lo acertado del título del libro de Valéry, *Charmes*.

Más de una década antes, en la carta-prólogo a su *Segunda Antología* (1922), Jiménez coincidía con Valéry en la importancia del control de la espontaneidad con miras a ponerle orden a la inspiración romántica. Lo espontáneo, decía Jiménez, debe ser sometido a lo consciente.

Es corriente creer, añadía, que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en jeneral. A un poeta, no sólo no se le suele exigir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga... Pero el arte es ciencia también. (628)

De esta forma vuelve a la idea matemática de la pureza, esencial en Mallarmé y Valéry. Además, a partir de Poe, Valéry no desconoce la existencia de la inspiración o el “frenesí” del que hablaba Poe, sino que coincide con Jiménez en el control de lo espontáneo por medio de la inteligencia, esto es, del trabajo. El sometimiento de lo que consideraban una “iluminación primera” produce el goce de la labor creadora: la obra corregida y depurada. Al goce de la plenitud se llega en la “Ciudad del cielo”, de Jiménez:

Todo es pleno en un valle azul de exacta
temperatura transparente,
que fija con su nítida quietud
la belleza completa. (774)

La conciencia, dice en “Espacio”, “queda definida, igual, mayor/inmensa,/en la totalidad” (779). Sin embargo, como sucede en la poesía de Cardona Bulnes, Jiménez llega a la totalidad solo, apartado de la vida mundana de Valéry. Aunque ambos creían firmemente

en el arduo trabajo de la forma y en transformar lo espontáneo mediante la conciencia, en Valéry prevalecía la idea de un mundo intelectual, mientras que Jiménez buscaba que “la forma se volviera cada vez más transparente hasta llegar a confundirse con su contenido: para mí, dice citado por Blanch, la poesía es algo divino, alado, gracioso, expresión del encanto y del misterio del mundo” (278). Para alcanzar ese estado de transparencia y purificación, en lo que bien podríamos llamar escritos de pasaje, Herbert Ramsden habla del desarrollo progresivo que siguió el proyecto poético de Jiménez, que fue del romanticismo becqueriano de sus primeros libros, marcado por la autocompasión, pasando por la experiencia sensorial del Modernismo y dejando atrás la claridad excesiva del Realismo de sus primeros libros de 1900 (138). Así, Jiménez se fue alejando de estas tres experiencias poéticas hasta alcanzar la purificación que culminó, ya en su último libro, en el encuentro del “Dios deseado y deseante”. Es decir, ese viaje de descubrimiento poético y de elaboración del yo, característico de estos poetas, lo condujo al “Animal de fondo”, que representaba el encierro total en el jardín de la pureza. La progresión de Jiménez fue, en este sentido, diacrónica, a través de un proceso de eliminación en el que la poesía se iba desprendiendo de todo aquello que la ligaba a las tres categorías mencionadas por Brémond: el contenido conceptual, los elementos sensoriales y las emociones. Lo que se busca, entonces, es llegar a lo que Brémond llama *l'essence de la poésie, la poésie pure*.

¿Pero en qué consiste, como señala Ramsden, esa esencia? ¿A través de qué mecanismos se revela la poesía pura? Definitivamente, el viaje es más hacia adentro que hacia afuera, es decir, la comunicación es del poeta consigo mismo, pues lo que busca es

su propio descubrimiento: el diálogo esencial del libro de Jiménez es del yo no con Dios, sino con el yo convertido en *el* Dios creador. Precisamente, en “La transparencia, Dios, la transparencia”, primer poema de *Dios deseado y deseante*, dice:

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
Y la del otro, la de todos,
Con forma suma de conciencia;
Que la esencia es lo sumo,
Es la forma suprema conseguible,
Y tu esencia está en mí, como mi forma. (963)

Como quería Valéry, el yo y la obra se transforman mutuamente, con lo que la creación se vuelve una experiencia universal: de uno y de los otros convocados por Jiménez. Es aquí donde, paradójicamente, reside la vuelta de tuerca que permite la comunicación o, más bien, comunión entre el poeta y el lector. Ya Valéry había dicho que lo que le interesa al poeta no es decir, sino hacer. Por lo tanto, el acto de lectura no es una posibilidad comunicativa. Sin embargo, en *El cementerio marino*, al entrar en contacto con la filosofía, la búsqueda estética se vuelve ontológica. De ahí que el mundo concentrado, no hermético, del poema de Valéry está anclado en la filosofía eléata, y con ello la experiencia se vuelve humana, es decir, universal:

¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!
Me has traspasado con la flecha alada
Que vibra y vuela, pero nunca vuela. (46)

El mismo Valéry admite que “los versos en que aparecen los famosos argumentos de Zenón de Elea... tienen por cometido compensar, mediante una tonalidad metafísica, lo sensual y lo “demasiado humano” de estrofas precedentes; también determinan con mayor precisión a la persona que habla: un amante de las abstracciones...” Más adelante, señala: “Entresaqué algunas imágenes de Zenón para expresar la rebelión contra la duración y la intensidad de una meditación que hace sentir, con demasiada crudeza, la separación entre el ser y el conocer que desarrolla la conciencia de la conciencia. El alma, cándidamente, quiere agotar el infinito del eléata” (58).

La función de la filosofía es, entonces, aleatoria para Valéry. De ahí que las imágenes del eléata se interponen entre la duración y la intensidad producida por la meditación sobre la esencia del acto poético y la conciencia del poeta como hacedor. Además, Valéry, en tanto artífice, prefiere mantener una distancia no comprometida con la realidad creada por el poema: “El autor, dice, ve en [la obra] lo que debió ser y lo que habría podido ser, más que lo que es”. Por lo tanto, concluye, “no es en mí donde se efectúa la verdadera unidad de la obra. Yo he escrito una “partitura”, pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás” (58). Sin embargo, según la esencia de la poesía pura, el poema no necesita del lector para cumplirse. Es decir, la obra ya está hecha, terminada o abandonada. El acto de lectura es accesorio

porque al poeta, al acabar el poema, sólo le basta saber a donde fueron a parar los dados mallarmeanos. Es aquí donde Cardona Bulnes se separa de los preceptos de la poesía pura, sobre todo en la tercera parte de *Los interiores* y en *Jonás...* En ambos casos recurre a lo podríamos llamar un “participio comunitario” que busca ir más allá del texto y que sólo puede cumplirse en la conciencia del lector, en sentido barthiano. La esencia poética de que habla Brémond no reside en la purificación de una obra que se basta a sí misma, sino en el viaje que saca a Jonás de la ballena y lo lleva a decir:

 Mi sombra comprende vidas que no he vivido.

 Mías. Las agrupa de tiempos. No me deja.

 Pues si Odiseo soy y no el que fui, soy mi conciencia. (LI 11)

Esta integración del yo con el universo, que se manifiesta a través de esas “vidas” del mundo exterior que recuerdan a “los otros” de Jiménez, nos hace volver a las categorías de Brémond. Según éstas, lo que queda de *l'essence de la poésie* al despojarla de los elementos conceptuales, sensoriales y emotivos es, como señala Ramsden, una vaga serie de sustitutos metafísicos: “lo inefable”, “una realidad misteriosa”, “un flujo misterioso”, etc. (139). Es aquí donde la pureza interior de la obra entra en el terreno de lo impuro, lo que está afuera de la ballena. Por lo tanto, debido a esa conciencia que el yo tiene de los otros —las “vidas que no he vivido”—, lo puro y lo impuro coexisten en el poema. Por lo que “la poesía pura, en el sentido que le da Brémond, es un ideal inasible: toda poesía es hasta cierto punto impura...”(139). Pero Ramsden no aclara que se trata de una impureza

semántica no sintáctica, no en el orden de las combinaciones formales, sino en la proyección de las imágenes hacia el exterior. Como ocurre en el poema de Cardona Bulnes, la conciencia llena o “agrupa [a las imágenes] de tiempos”, proyectando al yo más allá de su conciencia.

En el proceso para llegar a la esencia, es decir, a la pureza total, se procede por eliminación de lo impuro. Como dice Jorge Guillén:

El mismo Valéry me lo repetía una vez más, cierta mañana de la rue de Villejuste.
Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. (cit. por Vela 234)

En el caso de Jiménez, el proceso de eliminación se da a través de una reacción cronológica, primero hacia el Romanticismo, después hacia el Modernismo y, por último, hacia el Realismo. Toda su obra, desde *Flores del alma* y *Nínfeas* hasta *Dios deseado y deseante*, es una gran lección de maduración poética, es decir, del desarrollo que experimenta el creador a medida que su espíritu crece y se transforma con su poesía. Es, además, un claro ejemplo de esa aventura solitaria de la que hablaba Mallarmé y que lleva al poeta al autosacrificio. El resultado, como veremos en el siguiente capítulo, es el poeta frente a una obra convertida en monolito. Como concluye Ramsden, el proceso de negación de sí mismo y de su propia obra, ocurrió de manera gradual en el caso de Jiménez. Así, su reacción anti-romántica lo llevó a abandonar la conmisericordia de la primera etapa —su “mar de mi desdicha”—, para alcanzar un estado de madurez

contemplativa que le permitió, por una parte, ver desde la distancia y con nostalgia aquellas “vagas tristezas” y, por otra, descubrir “ocultas bellezas”. Por lo que del pasado romántico de sus primeros libros se vuelve hacia el presente y, por ende, hacia la belleza que el presente le ofrece. En esta etapa modernista, de la primera década de 1900, su aproximación a la belleza es sensorial, con lo que el encantamiento dariano, que primero lo deslumbra, pronto comenzará a desencantarlo porque la esencia que busca en la belleza es espiritual más que sensorial. Recordemos que el mismo Darío, ya en su etapa arielista del 1900, había abandonado ese mismo deslumbramiento para dar paso al nuestro-americanismo martiano de *Cantos de vida y esperanza* (1096). De ahí que la reacción anti-modernista de Jiménez no haya sido desfasada pues respondía a cuestionamientos intrínsecos del modernismo americano y español. Esta es, pues, una etapa de madurez que buscaba, en palabras de Jiménez, “una entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible y la invisible, en el doble todo, cuya sombra absoluta es la doble nada” (cit. por Ramsden 140). Esa idea de “entrada” implica una necesidad de penetración más allá de la superficie, en busca de una esencia que no estaba en el pasado romántico y se ha desvanecido en el presente modernista. Jiménez habla del espíritu y la realidad invisible, con lo que rechaza, como apunta Ramsden, “las limitaciones humanas, lo que podría implicar un rechazo de la misma humanidad” (140). Este proceso es visible en la *Segunda Antología Poética*, que abarca poemas de 1900 a 1922; en los últimos libros de esta antología se da un rechazo de lo descriptivo y lo anecdótico en favor de la exploración de estados espirituales e intelectuales, con lo que la descripción da paso a lo puramente sugestivo. Es decir, el jardín se va cerrando aún más a medida que la búsqueda

estética y espiritual se va volviendo más personal. Así, la sintaxis se vuelve mucho más cerrada, como el jardín, es decir, más concentrada y densa. La belleza real, que está afuera del jardín creado por el poema, es pasajera y sólo la poesía puede eternizarla. En esta aventura solitaria, la poesía se vuelve “una búsqueda ávida de esencias destiladas de belleza” (140). Por lo tanto, el instrumento poético, después de haber trascendido el Romanticismo, el Modernismo y el Realismo, también se ve transformado para darle cabida a esas nuevas esencias: los “significados nuevos” barthianos. Como ocurrió con las tres categorías propuestas por Brémond, la sintaxis poética de Jiménez sufrió un proceso de eliminación con el propósito de librarse de impurezas y llegar a una simplificación expresiva total. Como el jardín, la sintaxis se cierra sobre sí misma y se despoja de elementos accesorios, como adjetivos y artículos, para concentrarse en el nombre. No en balde existe en la poesía de Jiménez una obsesión casi religiosa por el nombre; sus libros están estructurados según nombres dentro de nombres, títulos encerrados en títulos, como jardines contenidos en jardines. Tanto Cardona Bulnes como Jiménez buscan controlar el espacio a través de las fronteras del nombre. Precisamente, desde *Jardín Cerrado*, Jiménez emplea una estrategia que consiste en dividir sus libros en partes subdivididas a su vez en partes de menor extensión, que incluyen poemas compuestos de varios poemas; es decir, títulos dentro de títulos, nombres encerrados en nombres. Así, la lectura está determinada, como en los claustros medievales, por compartimientos estrictamente divididos, en los que cada poema está encerrado en su propio “jardín” sin dejar de ser parte del “jardín” mayor: el poema total. Precisamente, “el plan arquitectónico —dice Hugo Friedrich de la poesía pura— se expresa también

dentro de los distintos grupos, como una especie de consecuencia dialéctica de los poemas” (52). Como el hombre en el universo, cada poema es un “animal de fondo” bajo el orden impuesto por el “Dios deseado y deseante”; lo que en Cardona Bulnes sería la idea del poema-Jonás enfrentado al espacio de la forma-ballena. Lo que se busca es la fórmula tanto matemática como alquímica: el nombre total que lo encierra todo. Por ello, el poeta, como un Dios, es el nombrador de la nueva realidad:

Y ¿qué más da que lo divino sea un mito, si es belleza que tiene un nombre?
Nombrar las cosas, ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la
manera de Dios: ‘Hágase, y hágase porque yo lo digo’. (Jiménez 628)

No es casual que esta cita provenga de un texto llamado “Creemos los nombres”, incluido en la *Segunda Antología Poética*. Así, al penetrar en el espíritu y lo invisible, los nombres crean otra realidad y la vuelven visible. Pero esta nueva realidad sólo se cumple dentro del espacio del jardín cerrado. En esa realidad invisible, los nombres se llenan de sentido, un sentido que no tenían. A esta plenitud se llega en “Tarde”, uno de los últimos poemas de *Piedra y Cielo*:

¡Cómo, meciéndose en las copas de oro,
al manso viento, mi alma
me dice, libre, que soy todo! (622)

En la poesía pura, como dice A. Berne-Joffroy, el verso “ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar” (cit. por Friedrich 178). No en balde, Friedrich insiste en esa cualidad de dominio lingüístico e intelectual ejercida por el poeta en la poesía pura. Lo que se busca en esta poesía es dominar, a través del poder concentrador del canto, “poesía y pensamiento, ciencia y misterio” (181). Sin embargo, ese dominio no deja de ser dramático en la medida en que la poesía se vuelve un “edificio solitario”, una experiencia en la que al final el poeta queda solo frente al lenguaje. Tanto en Jiménez como en Cardona Bulnes, la extensión del poema es, precisamente, un intento de llenar ese espacio; de definirlo, primero, y de ubicar al hombre, después, para que entre en contacto con las fuerzas universales. El medio que posibilita este contacto es el lenguaje. Sin embargo, para llegar a él se debe dar forma a los espacios interiores —esos tiempos vacantes, de los que habla Eliot— (Poulet 34); por lo que el poema se concibe como una travesía que va definiéndose en el tiempo y el espacio y en la relación entre el yo y el lenguaje:

Océano nos sigue. El espacio aumenta su límite.

Un beso como un astro. Y no consigue tiempo. Mi espacio.

Mi lenguaje hasta donde me cierra su tempestad. Sobo

mis sienes como pasear un cepia por la tarde de un ciego.

Los dioses contra. La abeja repitiendo sus exágonos.

Soy su sombra. No conozco mis cámaras. Son mi viaje. (LI 7)

Las cámaras de Cardona Bulnes son los jardines cerrados de Jiménez, los fondos en los que se inicia el viaje. El verso corto, como esas cámaras, impone límites. El poema inicia entre paréntesis que nunca se cierran, como un viaje que queda incluso. Así, como veremos, lo que interesa en la poesía de Cardona Bulnes es el punto de partida, pues se desconoce hacia donde se enfila la búsqueda. Además, el espacio define sus contornos en su contacto con un espacio mayor, en el que los pájaros

Siempre están. Sobre el mundo en su rama de silencio abren su palacio.

Hay que salir para hallarlos. Adentro. (LI 8)

Se trata de encontrar una ruta que lleve al momento justo en que los límites se tocan. Así, desde “adentro” se busca el restablecimiento de la armonía platónica; de ahí la importancia del mundo clásico en Cardona Bulnes. Sobre este tema volveré en el próximo capítulo. El poema inicia con el viaje, no de Ulises, sino del aire a través de un espacio impreciso, matizado solamente por “[s]us blancuras”. Luego, el aire queda encerrado en “cajas” y “bloques”, lo mismo que el lenguaje no ha salido de las “Oes, úes, aes”. Todo está por hacerse. Lo esencial en los poemas de Jiménez y Cardona Bulnes no es tanto definir el lugar, sino encontrar la forma de habitarlo; no la muerte de Dios, reasumida en *Altazor*, sino lo que queda en el lugar que ocupaba Dios.

Lo que Jiménez y Cardona Bulnes buscan, en términos barthianos, es llegar a una escritura blanca, que equivale a la escritura órfica de Valéry. De esta forma, el proceso de transformación, al desprenderse de los elementos de la realidad visible, ocurre por partida

doble, pues tanto la obra como el poeta se ven transformados. Como señala Valéry, la obra adquiere “poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo”. Así, el quehacer poético está dominado por “una ética de la forma [que conduce] al trabajo infinito. Los que se consagraban a ella sabían que cuanto mayor es la labor, menor es el número de personas que la conciben y la aprecian; así, se afanaban por poco, y como santamente”. En esta empresa solitaria “se llega invisiblemente a confundir la composición de una obra del espíritu, que es cosa finita, con la vida del espíritu mismo, el cual es una potencia de transformación siempre en acto. Se llega así al trabajo por el trabajo” (Valery 49). Valéry y Jiménez, al igual que Cardona Bulnes, conciben la edificación de la obra total como un monolito, que pone en evidencia la insularidad del poeta y la obra. Como dice Valéry en *El cementerio marino*:

De mi grandeza interna espero el eco:
Es la amarga cisterna que en el alma
Hace sonar, futuro siempre, un hueco. (43)

La relación del poeta ya no es con el pasado —con esa melancolía romántica jimeniana—, sino con un presente, que es una fuente (“cisterna amarga”), proyectado hacia el vacío del futuro: “un hueco”. Lo único que queda y se salva de la destrucción es la obra, como un monumento sobre el vacío. Lo que sobrevive, entonces, es el nombre, la palabra fundadora de otra realidad y, por eso, nueva, pura. Para afirmar la presencia y el peso de la palabra, tanto Jiménez como Cardona Bulnes recurren a un ritmo de letanía que

despoja al lenguaje de elementos accesorios. Para el caso, en *Piedra y cielo* —y ya el título tiene esa cualidad de lenguaje desnudo— Jiménez dice:

¡Temblor, relumbre, música
 presentes y totales!
 ¡Temblor, relumbre, música en la frente
 —cielo del corazón— del libro puro! (623)

Y Cardona Bulnes:

Es nada. Casa de ser: casa de Dios. Nada.
 Puras palabras. No más acto de ser del ser.
 Esta flor. Esta hierba. Nada.
 Sangre de Abel y sombra. Nada.
 Palabras. Cuajos de luz. Simples palabras:
 pura palabra, pura. (JLB 94)

La poesía pura se vuelve, así, pura poesía, sólo acto de nombrar esa otra realidad, dentro del jardín, en Jiménez, y dentro de la ballena, en Cardona Bulnes. Ambos recurren a la enumeración, que no tiene por objeto describir, como en la acumulación del barroco, ni acumular listas, como en la poesía conversacional, pues lo que importa es crear un ritmo que funciona como contrapunto entre la resonancia del nombre y las pausas entre las

palabras: temblar-relumbre-música o esta flor-esta hierba-nada. El ritmo acentúa la presencia del nombre y altera su sentido. Cada vez que la misma palabra se repite, adquiere otro sentido, pues la resonancia actúa como expansión de las ondas semánticas. Esto se logra por el uso y la omisión de otros elementos. Para el caso, el uso de signos de admiración en el texto de Jiménez o la ausencia de artículos. De hecho, en la segunda parte de *Los interiores*, Cardona Bulnes prescinde por completo de los artículos definidos e indefinidos y reduce al mínimo los adjetivos y las preposiciones:

Sólo retiro

lunándose, aireándose, vién-
 dose sólo verdad, fuera suspiro,
 música. Liberándose rehén. (LI 29)

Además, como se puede ver en esta estrofa, convierte el sustantivo en verbo: “lunándose, aireándose”, con lo que el nombre se transforma en acción. Es decir, la palabra ya no sólo nombra, sino que actúa y funda otra realidad. Por lo que la función del lenguaje es doble. Es aquí donde, paradójicamente, Cardona Bulnes comienza a separarse de la poesía pura. De hecho, como veremos en el siguiente capítulo, el sustantivo adquiere los visos de un participio comunitario, que busca la comunión con los otros. Es decir, el lenguaje cumple otra función más que en el jardín cerrado jimeniano. La arbitrariedad poética de ambos, producto de una alteración sintáctica, parece eliminar la potencialidad semántica

de las palabras al suprimir los nexos: artículos, preposiciones, adjetivos demostrativos. Sin embargo, mediante esa operación, la palabra/el nombre adquiere independencia, es decir, vida propia, pura. Se llega, así, a la transparencia ideal del nombre, a un estado de purificación, como una especie de retorno a la matriz o al paraíso edénico. De hecho, el jardín cerrado de Jiménez es otra imagen del paraíso. Pero no se trata de recobrar la inocencia perdida. Esto es imposible porque la operación que lleva a la poesía pura es cerebral; lo que prevalece no es la inocencia, el desconocimiento, sino el exceso de sabiduría. Esta es parte de la condena del solitario; éste es el hueco futuro del que habla Valéry. El poeta ha perdido la inocencia porque al final, como admite resignado Martín Adán, lo único que se sabe es sabiduría. (108)

La poesía es pura en tanto se ha librado de la otra realidad y ha penetrado en “el espíritu” y “lo invisible”, como quería Jiménez. Pero su pureza se sostiene por la actividad cerebral de un nombrador (Jiménez) o hacedor (Valéry) que reconoce su mortalidad, esto es, su impureza. Ya no se trata del Dios autónomo, arbitrario y gozoso del Creacionismo —“el poeta es un pequeño Dios”, decía Huidobro sin empacho (Fitts 376)—, sino de un poeta-hacedor que desde su humanidad busca trascender el nihilismo nietzscheano para crear una obra monolítica y total que ocupe el hueco dejado por la muerte de Dios. La respuesta de Jiménez y de Valéry no es dionisiaca, en el sentido en que lo son las de Nietzsche y Huidobro. El gozo nietzscheano se confunde, después, con el gozo barroco de Lezama Lima y la transparencia gozosa de José Gorostiza. El refocilamiento lingüístico lezamiano, como diría Boccaccio, es otra respuesta a ese vacío de una modernidad sin Dios o sin divinidad. Sin embargo, el Dios de Jiménez es el que se

desea al final de su obra: el deseado y deseante, nombrador del otro paraíso. Resulta revelador ver cómo el intimismo del primer Jiménez culminó en el mundo interior de “Animal de fondo”. De ahí que a lo largo de su vida, su obra se mueva dentro de esos espacios cerrados, esos jardines en los que reaparece la pureza; no jardín de las delicias, sino espacio de búsqueda espiritual y placer intelectual.

Precisamente, el espacio cerrado también cumple la función de un claustro medieval en el que el hacedor realiza su obra. Es el lugar del trabajo intelectual y, por ello, solitario. Como admite Valéry:

He vivido mucho con mis libros... han sido para mí una ocupación de duración indeterminada: un ejercicio más que una acción, una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo más que una preparación con vistas al público. Y creo que me han enseñado más de una cosa. (53)

En ese espacio cerrado, Jiménez y Valéry no dan cabida a lo espontáneo, es decir, a lo que Brémond entiende como “emoción”. A través del trabajo solitario, en palabras de Jiménez, lo espontáneo es sometido a lo consciente. Lo que se busca es la esencia de las cosas, por lo que incluso los adjetivos descriptivos, que podrían crear una atmósfera, son sustituidos por adjetivos que denotan claridad, transparencia, profundidad, serenidad y, finalmente, gozo extático. Así, aunque Brémond considere que la emoción no tiene cabida en la poesía pura, el objetivo final de la poesía de Jiménez es acceder a la profunda transparencia que da el éxtasis poético-espiritual. Ese es el gran deseo del

poeta, como “Dios deseado y deseante”. Lo que prevalece no es el yo, sino la creación alcanzada por ese mismo yo como culminación total de su obra:

¡Ay, deshacerme,
de una vez ya, en la luz;
entrar, hecho oro verde y último,
en el libre secreto recatado
de los afanes imposibles. (620)

La obra es, pues, producto de un afán imposible, esto es, de la entrega total al “libre secreto recatado” del trabajo creador. El oro de estos versos y toda la iluminación que transmiten, no es la apariencia deslumbrante del Modernismo de sus primeros libros, sino la luz radiante y extática del paraíso. El yo ha entrado en la luz, que es lo único que queda de su trabajo. Al respecto, Ramsden habla de ese “espurgo por la conciencia” que lleva a Jiménez a eliminar los elementos innecesarios en busca de la simplicidad. Como confiesa el mismo Jiménez, “creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, “lo que queda”, la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de “lo que queda”, hasta llegar un día a no escribir” (cit. por Ramsden 152). Lo que queda es, así, la esencia, la pureza total en la que la poesía no cuenta ni recrea hechos narrables, obvios y, por ende, impuros. Su universo, como dice Valéry, “se introduce por el número o, mejor dicho, por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por el encadenamiento de los giros y de los ritmos. Lo

esencial es evitar todo aquello que pueda llevarnos a la prosa, bien para hacérsela añorar, bien para seguir exclusivamente la idea...” (54-55).

Aquí reside parte del hermetismo de Cardona Bulnes, pues su poesía no se ancla en la prosa, es decir, en un acontecimiento narrativo que le ofrecería un terreno seguro al lector. Su poesía no cuenta, por lo que el lector puede extraviarse en la densidad de sus imágenes sin encontrar las salidas explicativas de la prosa. Lo que prevalece en este tipo de poesía, como diría Valéry, no es lo que el poeta “ha querido decir”, sino lo que “ha querido hacer”. Por ello, Valéry menciona que al concebir *El cementerio marino*, “sabía que me orientaba hacia un monólogo tan personal y tan universal, como fuese capaz de construir” (56). Esta idea de construcción está basada en un método, pues, como señala Blanch, “la poesía pura se caracteriza por reducir lo más posible el hecho de la creación artística a una cuestión de método” (150). El elemento que predomina es la construcción formal, en la que impera lo estático sobre lo fluido y lo temporal. Es decir, se busca crear formas y estructuras fijas en las que predomine el orden y que no sean alteradas ni siquiera por el paso del tiempo. De hecho, tanto Jiménez como Cardona Bulnes persiguen la concentración, mejor dicho, ir literalmente hacia el centro, que no es más que el espacio ideal o la “estación total” concebida por Jiménez. El aquí y el ahora se funden en el jardín cerrado de Jiménez y en el interior de la ballena de Cardona Bulnes. Pero este encuentro interior, totalmente cerrado, ocurre dentro de la estructura mayor del poema. En esa estructura todo está controlado, “todo conocido, todo sopesado y perfectamente material”, como señalaba Gerardo Diego, (cit. por Ramsden 151). Por su parte, “cuanto más confusa es la experiencia vital, más precisa deberá ser su expresión y mayor el deseo

de exactitud en las formas que se elijan para comunicarla” (151-52). Hasta el azar es seguro, exacto, como ocurre en la poesía de Pedro Salinas. Para el caso, en “Amada exacta”, dice:

Tú aquí, delante. Mirándote

Yo. ¡Qué bodas

Tuyas, mías, con lo exacto. (66)

Como señala Blanch, el aspecto intelectual de esta poesía no presupone intenciones propiamente filosóficas en sus autores. Así, sobre los conceptos y razonamientos filosóficos prevalece una obra de formas puras. De ahí que se busque la forma absoluta más que la expresión de verdades absolutas. El rigor del método acerca la obra a la exactitud de las ciencias puras, mejor dicho, a esa belleza matemática de que hablaba Mallarmé. Desaparece la distinción entre forma y fondo, pues ambas se funden en una esencia que funciona como una fórmula matemática. Como decía Gerardo Diego, “la poesía no es álgebra. Es aritmética pura. El álgebra es la filosofía” (cit. por Blanch 153). Incluso esta afirmación expresa una secuencia o un ritmo poético-matemático que opera como una ecuación: si la poesía no es álgebra, sino aritmética pura, el álgebra es filosofía.

La distinción entre forma y fondo se vuelve futil. Para el caso, Yuri Tynianov no ve la forma como un contenedor espacial, el vaso para el vino o el guante para la mano. Entre los elementos que componen el poema se da una lucha dinámica, en la que se define una jerarquía de acuerdo con la función que cada elemento cumple en la obra.

Tynianov habla de un elemento que termina imponiéndose y, por lo tanto, acaba viabilizando la dinámica integradora del poema; este elemento, según apunta, es el “factor constructivo”. En la prosa, el factor constructivo es la semántica, a la que se subordinan los otros elementos, incluyendo el ritmo. En el verso, la semántica está subordinada al ritmo. De ahí que el ritmo sea el factor constructivo del verso. Las “leyes del verso”, como dice Tynianov, son los elementos que “promueven” el ritmo. Así, los factores del ritmo son : el factor de la unidad de las series de versos, el factor de su integración en la totalidad del poema, el factor del material vocal vuelto dinámico y el factor de la resonancia del material vocal en el verso. Esto implica que el verso es “una construcción basada en la división” (19). Incluso el poema total, sobre todo el poema largo, basa su construcción en la división, pues cada segmento equivale a una serie; con lo que esta separación promueve la unidad dentro de cada serie.

Tynianov se centra en el análisis de la dinámica que permite la unidad dentro del verso, dentro de la serie estrófica y dentro del poema. Una dinámica que se da por una relación de subordinación, desarrollo y alteración entre los elementos. “La unidad de la obra, señala, no es un hecho intacto, simétrico y cerrado, sino una integridad dinámica en constante desarrollo” (12). Así, entre los elementos que componen el poema se da una relación dinámica de correlación e integración. Por lo tanto, el verso se define como una “construcción en la que todos los elementos se encuentran en una relación recíproca” (29), producto de un sistema de interacción más que de combinación. A través de la función constructiva del ritmo, “la forma es el arreglo continuo de equivalentes diversos que acentúan el dinamismo” (47). El ritmo permite, así, la agrupación dinámica del

material poético. Tanto el ritmo como la métrica generan una energía en la que incluso la pausa funciona como un elemento textual homogéneo. El metro, concluye Tynianov, “es un concepto matemático de la firme relación de duración en el movimiento de los sonidos” (48). Por ello, el dinamismo poético permite la gradación e interacción de los elementos internos del poema; lo que para Valéry sería “la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura)” (53).

Tanto la integración dinámica de Tynianov como la conducción simultánea de Valéry forman parte de un método consciente, riguroso y formal con miras a la elaboración de formas absolutas, tal como ocurre en Valéry, Jiménez y el mismo Cardona Bulnes. Blanch habla de ese virtuosismo formal que los poetas de la Generación del 27, sobre todo Diego, Salinas y Guillén, se empeñaban en evitar para no caer en un formalismo hermético y vacío. A pesar de que se refugian en un lenguaje “que preserva sus propias soledades”, lo que los salva, según Blanch y Américo Castro, es “su amor extraordinario por la existencia y por el universo real” (153-154). Es así como la poesía pura se sale del fondo del jardín cerrado de Jiménez para reencontrar su humanismo en la exhortación comunitaria de Cardona Bulnes:

Engendrémonos alma. Concibámonos

uno. Parámonos adentro, siéndonos

compañía como antes. Desvivámonos.

Desmentecorporémonos. Seamos

mar uniendo su sal. Sobrevivámonos
volviendo donde mal nos separamos. (LI 50)

Luego, a propósito de esas “soledades” que mencionaba Américo Castro, dice:

Sentimos nuestra ausencia, nuestra nada,
siendo nosotros sólo este desvío.
Nadie. Su soledad, silencio. Cada

parte su sombra, su vacío. Vamos
buscándonos. Hallémonos, amada,
juntemos esa paz que abandonamos. (LI 50)

En este caso, la “conducción simultánea” de Valéry no es sólo sintáctica, pues el texto parte de un monólogo que al irse transformando en diálogo descubre un interlocutor. La soledad, producto de una pérdida, cansa: “Este silencio cansa donde fuimos” (LI 51). Se busca, así, un pasado ideal, que permanece intocado y, por ello, puro, en la memoria. Sin embargo, sólo se puede volver a ese pasado perpetuo a través de la poesía. Además, la poesía lo recupera para darle sentido en el presente. De ahí surge la invitación o, mejor dicho, la exhortación comunitaria: “Desmentecorporémonos”. Si bien la conciencia de un retorno imposible ahonda la soledad, el mero hecho de que el pasado permanezca intacto en otro espacio u otra dimensión es una forma privilegiada de acceder a “esa paz que

abandonamos”. No se trata de nostalgia por un tiempo perdido, sino de la existencia consciente de un pasado intocado, tal como ocurre en el poema de Vallejo “A mi hermano Miguel” (47), en el que el hijo que habla y la madre siguen buscando a un Miguel que no murió, sino que está jugando a las escondidas. Por eso, en los dos últimos versos, el hermano le dice: “Oye, hermano, no tardes/en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá” (48).

La sintaxis cumple, además, la función de mitigar el dolor y la soledad. Para el caso, los tercetos de Cardona Bulnes permiten lograr un equilibrio formal controlado, sin fisuras. Incluso el empleo del verso corto es esencial para frenar las efusiones emotivas. Esto implica que el poeta opta por una energía métrica casi oculta a través de la cual ejerce un control total no sólo sobre la forma sino sobre sus propias emociones. De hecho, en *Los interiores* la métrica funciona como una señal, una presencia parcialmente oculta. Un elemento que contribuye a ocultarla es el empleo constante a lo largo del libro del pie quebrado. Esta estrategia retórica tiene una finalidad tanto formal como emotiva, pues permite la integración dinámica de que hablaba Tynianov. Cardona Bulnes la emplea, incluso, entre las estrofas. Para el caso, en las dos últimas estrofas citadas, el último verso de la primera y el primero de la segunda quedan unidos y separados por el vacío:

Nadie. Su soledad, silencio. Cada
 parte su sombra, su vacío. Vamos
 buscándonos...

La distancia entre “cada” y “parte su sombra” es mucho mayor por el efecto visual que crea el vacío entre las estrofas. Por lo tanto, la soledad es mayor, pues la sombra está doblemente partida. Esta técnica es constante en la poesía de Cardona Bulnes; por lo que en su poesía existe una latente amenaza del vacío, tanto a nivel retórico como ontológico. Porque el verdadero vacío, el que separa a los seres, es humano, no mero ejercicio retórico. De por sí el verso corto se ve frenado por la presencia, muchas veces violenta, de la pausa. Como señalaba Tynianov, la pausa es también “un elemento homogéneo de discurso” (144); con lo que en la poesía de Cardona Bulnes la pausa es una manifestación del vacío. Sin embargo, el poeta declara una fe religiosa en el encuentro humano a través de las formas, es decir, en el espacio creado por la poesía: “juntamos esa paz que abandonamos”. La poesía permite volver a “donde mal nos separamos” para restaurar, a partir de la retórica, la unidad perdida.

La poesía de Cardona Bulnes ya no tiene como finalidad nombrar el mundo, como ocurre en Jiménez. A propósito, uno de los últimos libros de Jiménez, *Dios deseado y deseante*, está impregnado, en el sentido místico, de la seguridad expresiva y el gozo que le da el haber encontrado el nombre ideal, el nombre mayor: Dios. Hacia ese gran encuentro va la poesía de Jiménez, mientras que Cardona busca un espacio en el que el “ahora” y el “allí” se entrecruzan de una manera dinámica (Tynianov) y simultánea (Valéry) para permitir un encuentro mucho más humano con los otros. El yo de Jiménez culmina en un encuentro espiritual, mientras que el viaje de Cardona Bulnes se aleja cada vez más del misticismo para acercarse a lo humano.

Es aquí donde el hermetismo de su poesía, heredado de la poesía pura, genera un desfase, una contradicción. Es decir, su retórica es producto de un dilema que a grandes rasgos podría simplificarse entre hermetismo y humanismo. Su poesía intenta resolver este dilema, tal como veremos en el siguiente capítulo. Esa pugna entre soledad y “universo real”, como señala Blanch, genera una “tensión, un equilibrio difícil de mantener”. El dilema se transforma en bipolaridad entre “la sensación inmediata y la abstracción intemporal”. Blanch habla, incluso, de dos tendencias: una formalista, propia de la poesía pura, y la otra realista, cuyo fin es exaltar la realidad (154). En la primera, la labor poética se vuelve un medio utilizado por el poeta para contemplar su propia actividad creadora; la segunda lo lleva a contemplar el mundo. En el primer caso, se trata de una corriente que en la poesía española va de las *Rimas* de Bécquer a Jiménez y de allí a Guillén, Diego y Salinas. De manera paralela, es imposible concebir esta tendencia sin esa tradición que pasa de los simbolistas, especialmente Baudelaire, a Mallarmé, Laforgue, Valéry y, en lengua inglesa, a Eliot. Este radio de influencia, que cuaja en los años veinte, llegó a Latinoamérica a través del grupo de los Contemporáneos, quienes, en México, estaban al tanto de lo que ocurría en Europa. De hecho, en 1927 Gilberto Owen, miembro del grupo, decía, al referirse a Valéry, que “la idea de arbitrariedad... creadora de filtros mágicos, es la que llevó a Valéry a integrar la poesía pura en la máquina del lenguaje clásico, esto es, en la retórica...” (cit. por Rodríguez 86). Esta es, precisamente, la integración que ocurre en la obra de todos los poetas antes citados y que luego fue esencial para poetas tan monolíticos como Gorostiza, Lezama Lima y Martín Adán. Con ellos dialoga Cardona Bulnes y, como veremos en el próximo capítulo, su poesía surge

del choque entre la tradición y la modernidad. La relación entre ambas se vuelve arbitraria porque resulta de una visión personalísima de la función que la retórica cumple en la poesía contemporánea.

Siguiendo a L. F. Vivanco, Blanch señala que el gran tema de la poesía de Jiménez es “la conciencia de sí y la belleza de su vida interior”.³ En este sentido, la afirmación del yo prevalece sobre su relación con el mundo exterior. El poema no se concibe como una entidad única, sino como parte de un proceso de elaboración del yo, tal como quería Valéry. Ocurre, así, un drama por partida doble: el del yo lírico dentro de la creación y del yo frente al universo. Esta última relación siempre es difícil de definir o afrontar en la poesía pura. Por el caso, en *Presagios*, de 1926, dice Salinas que la vida interior

libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

Pero para que esto sea posible es necesario

Cerrar los ojos. Y ver

...

³ En su *Introducción a la poesía española*, Vivanco dice que “en Juan Ramón el único tema llega a ser su actividad contemplativa de poeta —de signo contrario a la del místico—, una vida interior a la que se incorpora la belleza inagotable del universo. Y su imaginación de lo real corre el peligro de caer en un formalismo de la conciencia, a través de su funcionamiento demasiado inmediato y abstracto” (cit. por Blanch 156).

un mundo sin acabar
necesitado, mirándome. (42)

Precisamente, el mundo de Salinas es siempre inacabado, de contornos eternamente indefinidos; por lo que su gran proyecto poético sea el de pasar el mundo en claro. Incluso títulos como *Presagios* o *Seguro azar* revelan esa incertidumbre, ese inacabamiento de un mundo sin orillas. De hecho, una de las imágenes esenciales de *Presagios* es la del barco que no llega a ningún puerto, porque quizá esa no sea su intención, sino el andar de puerto en puerto “con ansias de periplo” (47).

Lo que no falta en ninguno de estos poetas es una clarísima conciencia de ese drama doble, dentro de la obra y de ésta con el mundo exterior. Como veremos, siguiendo a Michael Hamburger, en la poesía pura ocurre un drama entre el yo empírico y el yo lírico. En la mayoría de los casos, como se da en el poema antes citado de Salinas, el yo empírico cierra los ojos para abrirlos dentro del poema y ver “un mundo sin acabar/necesitado...” Sin embargo, éste no es necesariamente un intento de búsqueda interior o autoconocimiento. No hay que olvidar que la búsqueda esencial en la poesía pura es la de la forma. Y es aquí donde Jiménez se aleja del intimismo becqueriano, pues ya no se trata de una poesía intimista, centrada en la vida interior del yo desde una perspectiva romántica. Lo que se impone es la interioridad del yo en tanto creador o “hacedor”, como lo concibe Valéry. El fin último de este nuevo drama es la búsqueda de la forma total, purificada (Jiménez) y clara (Salinas). Es una poesía que ha perdido su intimidad, mejor dicho, la inocencia sentimental becqueriana. A propósito de Mallarmé,

Hugo Friedrich habla de “ideas puras... en las que no hay nada que pertenezca a la sensación”. Como decía el mismo Mallarmé, una cosa pura es aquella que está libre de “enojosas promiscuidades”.

Debido a su alta dosis de arbitrariedad, alcanza una libertad en la que sólo impera la magia del lenguaje, eliminando lo objetivo, lo real. Como agrega Friedrich, en la poesía pura el verso únicamente quiere cantar. Sin embargo, como ocurre en Mallarmé, “por musicalidad no hay que entender sólo la sonoridad agradable del lenguaje, sino más bien una vibración de los contenidos intelectuales de la poesía y de sus tensiones abstractas, más fácil de captar para el oído interno que para el externo”. Esos contenidos intelectuales sólo pueden ser captados por “una mirada impersonal, fulgurante y absoluta” (177-179). Es la gran mirada del reconocimiento, capaz de captar al vuelvo el relámpago de la epifanía: el *claritas* aristotélico que tanto iluminó a Joyce.

Parte del hermetismo de esa poesía reside en la integración dinámica, como postulaba Tynianov, de la “sonoridad agradable del lenguaje” y “la vibración de los contenidos intelectuales”. Esto es producto de una complicidad, una imposición arbitraria que lleva al poeta, en tanto hacedor absoluto, a imponer su elección. Pues, como señala Friedrich, el egoísmo de este poeta, que intencionalmente busca alejarse del mundo exterior, “deriva de una independencia del espíritu argumentada ontológicamente”. Por lo tanto, como veremos en Cardona Bulnes, el desarrollo de la obra y el “crecimiento” del poeta con o dentro de ella se convierte en “la realización de un proceso ontológico” (159). La obscuridad de esta poesía es la expresión de esa necesidad ontológica, producto de una decidida exploración de “una potencialidad... infinita de significados”. El hecho

de que carezca de anclaje referencial en el mundo exterior tiene que ver con la intención de “transferir lo objetivo al terreno de la ausencia” (174). Esta poesía no busca ser inteligible, sino sugeridora. La obra surge, así, de lo sugerido, lo que queda, como decía Jiménez, de ese puerto al que nunca llega el barco de Salinas. En palabras de Cardona Bulnes:

Sentimos nuestra ausencia, nuestra nada,
siendo nosotros sólo este desvío. (LI 50)

El poema es, entonces, producto de un “desvío” y, por lo tanto, se desarrolla como resistencia al inevitable despliegue lineal o temporal del lenguaje. En el próximo capítulo veremos lo difícil que es determinar el rumbo de la poesía de Cardona Bulnes, pues el texto avanza, retrocede, gira en círculos o en espirales, sube, baja y, en la mayoría de los casos, duda en su movimiento. Todo forma parte de una estrategia retórica para transmitir y tratar de conferirle sentido a esa ausencia ontológica, esencial en su poesía, que es una de las formas de la soledad total mallarmeana. No se trata de rectificar ese “desvío”, a partir del que ocurrió la fisura, sino de asimilarlo como punto de partida, nunca de llegada, desde el cual la obra sigue creciendo, y el poeta dentro de ella, como Jonás dentro de la ballena. Mientras la poesía de Jiménez sabe hacia donde va, y llega, la de Cardona Bulnes no lo sabe y por eso siempre está de ida; el movimiento define a ambos poetas: hacia un estación total, en Jiménez, y desde una herida ontológica, en Cardona Bulnes. La fisura se vuelve fricción, esto es, dilema “que conduce del sujeto poético a

una neutralidad suprapersonal” (Friedrich 126). La poesía se mueve, así, en “un espacio carente de aire” (144). Podríamos decir que la poesía de Cardona Bulnes se mueve en un espacio carente de espacio, pues es una poesía del encierro, del espacio tragado por la ballena. Lo que Friedrich dice de Mallarmé caracteriza la obra de Cardona Bulnes:

Ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración, imaginación guiada por el intelecto, destrucción de la realidad y del orden lógico y afectivo normal, manejo de las fuerzas impulsivas del lenguaje, substitución de la inteligibilidad por la sugestión. (125)

De hecho, la poesía de Cardona Bulnes representa en la literatura hondureña el abandono más radical de la lírica de la vivencia y la confesión. Su obra se opone a lo que bien podríamos llamar una poesía de claridad excesiva o de la obviedad, compuesta de “versos que orientan la atención hacia contenidos limitados” (Friedrich 143). Como se hace ver en el capítulo anterior, su poesía dialoga con una corriente que ha sido considerada más bien marginal, pues lo que se ha impuesto ha sido una tendencia de militancia política. Las coincidencias con el primer tipo de poesía y las divergencias con el segundo se dan en dos planes: el formal y el discursivo. Cardona Bulnes comparte las preocupaciones estéticas de, para el caso, Antonio José Rivas, aunque las exploraciones formales de éste no alcancen los niveles dramáticos de aquél. Ningún otro autor hondureño, salvo el novelista Marcos Carías, se ha propuesto un proyecto estético tan extremo y experimental; es decir, tan inesperado en un medio en el que se produce una

poesía preocupada más bien por transmitir un discurso social o político. De hecho, la mayor parte de la poesía producida en la época en que se dan los libros de Cardona Bulnes está comprometida con la concreción de un discurso ideológico, pues proviene de planteamientos teóricos que al enfrentarse a la realidad histórica derivan en un discurso poético politizado. Se trata de una literatura deliberada, escrita desde un discurso o, más bien, escrita para poner a prueba y desarrollar un discurso: literatura que primero es discurso, teoría no sobre la literatura, sino sobre la relación del hombre con la realidad; no preocupada por el poema y la novela, sino por el discurso que existía antes de la escritura. En cambio, a la poesía de Cardona Bulnes —y en cierto sentido, a la de su contemporáneo, Antonio José Rivas— se aplican las palabras de Jameson: “la vasta energía de la obra se manifiesta en la idea de un método, más que en el descubrimiento, antes de tiempo, de una especie de tabla de elementos básicos” (195). Es decir, el poema no se escribe desde un discurso, sino desde la búsqueda dramática de una forma de plantearse ese discurso. Así, la energía creadora se concentra no en el discurso prefijado, sino en lo que Jameson llama “la idea de un método”. Aunque aplicado a otro tipo de literatura, este planteamiento coincide con el de Hugo Friedrich, quien señala que “el acto que conduce a la poesía pura se llama trabajo, construcción de una arquitectura según un plan previo, operación con los impulsos del lenguaje” (52).

Vale la pena examinar esta idea de la forma dramática según la plantean Friedrich y Barthes. Al estudiar los procesos de escritura de Mallarmé y Flaubert, respectivamente, tanto Friedrich como Barthes coinciden en que ambos autores, por vías diferentes, asumieron la búsqueda de una forma que amenazaba los límites del lenguaje para poder

expresar un mundo siempre tenso y conflictivo. Así, el drama de las ideas y las emociones se trasladó a la tragedia de una forma siempre tensa. Barthes habla del sufrimiento en el que vivía Flaubert al momento de construir sus textos y al separarse de ellos porque siempre estaba reescribiéndolos. Por su parte, Friedrich explora la construcción de lo que sería la obra total de Mallarmé: *El lance de dados*; examina la aparente contradicción entre la libertad formal del poema y su soledad monumental. Esta experiencia personal o, más bien, esta condenación a la soledad del poema total es visible en la obra de Cardona Bulnes, pues el poeta se condena a la soledad al asumir una búsqueda que lo lleva a construir un monumento ininteligible. En sus libros, especialmente en *Jonás...* el poema largo se concibe como una ballena que termina tragándose al lector y a su poeta. De ahí que la obra de Cardona Bulnes se convierta en esa “montaña a medianoche”, de la que él mismo habló, esa presencia enorme, oculta en la oscuridad, sin contornos definidos y amenazante como una ballena condenada a la soledad por el efecto que produce su presencia. Este proyecto de una obra vasta e ininteligible tiene un efecto directo en el ánimo de un lector poco entrenado en una poesía de tales exigencias. Algunas categorías, como el placer, el compromiso y el desafío entran en juego en el proceso de lectura de una obra que se sale del canon y exige una dedicación total.

La construcción del poema total requiere de la definición de un espacio, que en los textos de Cardona Bulnes se trata de un espacio cerrado en el que el lenguaje busca su forma. Encontrar esa forma garantiza, como sucede al final de cada poema, la llegada o el salto al “yo”, pero siempre dentro de los límites del tiempo y el espacio definidos por el

poema. El verdadero contenido del poema, como agrega Friedrich, siguiendo la línea de la poesía pura, “reside en la dramática tensión de las fuerzas formales, lo mismo exteriores que interiores” (24). De ahí que la poesía de Cardona Bulnes rechace la obviedad que caracteriza a la poesía producida entre los años sesenta y ochenta. Frente a la “claridad excesiva” de la poesía de la época, la de Cardona Bulnes produce fascinación y desconcierto; ante una obra así, como dice Friedrich, “el lector... no se siente seguro, sino alarmado” (24). De hecho, la poesía de Cardona Bulnes se distingue por una independencia de pensamiento, infrecuente en la literatura que le rodea; esto se debe al hecho de que se enfrenta no al problema de la representación de la realidad, sino a la representación formal de una realidad metapoética y ontológica. El poema surge, así, a partir de un drama formal, intensificado aún más en el caso del poema largo.

A propósito del poema largo modernista, Margaret Dickie dice que, en vez del lance narrativo del poema épico, algunos modernistas, como Eliot, Pound y William Carlos Williams, decidieron arrancar con “una imagen, un símbolo, una traducción fragmentada, un estado de ánimo de afirmación estática. En pocas palabras, comenzaron a escribir el poema largo como si fuera a ser una lírica extendida” (11). Este principio es aplicable al poema de Cardona Bulnes, pues inicia no con una entrada narrativa, sino con una imagen: el viaje enjaulado del aire. De hecho, su poesía, como señala Friedrich a propósito de Mallarmé, “se mueve en un espacio casi carente de aire” (126). Asimismo, el texto se plantea como una “lírica extendida”, cuyo inicio carece de “un principio de desarrollo”. Los planteamientos de Dickie coinciden en cierto sentido con los de Octavio Paz, quien en su estudio sobre el poema largo habla de algunos aspectos, como: la

ausencia o presencia de la narrativa en el poema, la relación espacio-tiempo y la tensión dramática frente a la duración temporal (48).

El empleo del verso corto extiende el poema y, a la vez, frena su desarrollo, lo que no sucedería si se tratara del verso largo. Además, la primera sección del poema se plantea como un poema completo, del que se derivarán poemas de menor extensión. Esta primera parte, “no anuncia ningún tema a ser desarrollado, no promete revelaciones y no ofrece apertura acerca del trabajo que le sigue... El poema largo modernista empezó, así, con un inicio que no podía comenzar y un sentido de la estructura que debía ser inmediatamente desintegrado o superado” (Dickie 11). Si bien el poema de Cardona Bulnes no anuncia un tema desde su inicio, el final queda completamente cerrado; el yo “alcanza una satisfacción de dominio” (Friedrich 132) tanto del espacio, como del lenguaje. Así, en *Los interiores* se da la combinación dialéctica de los contenidos intelectuales de la poesía de Cardona Bulnes, las tensiones formales en la construcción del poema, la sonoridad y “el juego de las fuerzas del lenguaje, situadas por encima y por debajo de las funciones de mera comunicación”; de esta forma, como agrega Friedrich, “se logra la musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que confiere al verso la fuerza de una fórmula mágica” (177).

Dice Friedrich que en Mallarmé, “la poesía pretende ser... el único lugar en que lo absoluto y el lenguaje pueden encontrarse” (127). Esto ocurre mediante una relación entre el yo y el lenguaje que lleva a la anulación del poeta como “individuo privado” y a su imposición como “inteligencia que crea poesía, como operador de la lengua, como artista que ensaya las distintas fases de transformación de su fantasía soberana...” (23).

En este sentido, el gran libro-poema de Cardona Bulnes termina en la “centralización del yo” de la que habla Baudelaire, citado por Friedrich; el yo ha sobrevivido al drama de la forma y ahora debe enfrentarse a su propio aislamiento, pues el poema, al terminar, le ha cerrado el espacio en el que operaba sobre el lenguaje. El poema se convierte en un “organismo concentrado” que concluye en el silencio: “sin nada más que yo. Por fin: yo”, se dice al final de la primera parte de *Los interiores* (25). Aunque esto no garantiza el encuentro del espacio ideal, buscado en el poema, el yo se convierte en concentración absoluta; no significa que el poeta haya abandonado la búsqueda dramática a través de la forma ni que haya llegado al reposo ideal. Lo que importa es alcanzar ese punto en el que absoluto y lenguaje confluyen para darle al poema la forma de ese organismo concentrado del que habla Friedrich.

Precisamente, tanto *Los interiores* como *Jonás...* están unidos por una búsqueda del comienzo. Así, “Ulises”, primera parte de *Los interiores* puede leerse como un poema sin principio o, más bien, un poema que se plantea constantemente la posibilidad del principio. El poema no arranca de ninguna parte, como si sus primeras líneas fueran en realidad la continuación de un texto sorprendido a medio camino. Precisamente, un elemento fundamental en el texto es la búsqueda del espacio y el lugar que el hombre ocuparía en ese espacio. Es significativo el uso predominante del verso corto porque la lectura y el ritmo interior del texto se ven entrecortados, de tal manera que la duración textual está determinada por el contraste entre extensión y concentración. Esta lectura de ritmo entrecortado no tiene nada que ver con la prisa de la lectura impuesta, para el caso, por la poesía conversacional.

El empleo del verso corto, al fragmentar la frase provoca, como hace ver Friedrich, “discontinuidad en lugar de ligazón, yuxtaposición de elementos en lugar de conjunción de elementos: he aquí los signos estilísticos de una discontinuidad interna, de un hablar en los límites de lo imposible” (154-55). Por lo tanto, el fragmento, a nivel de la frase y de la estrofa, adquiere la categoría de símbolo de la percepción del poema como un todo: “los fragmentos, dice Mallarmé, son los testimonios nupciales de la idea” (cit. por Friedrich 155). El verso corto permite, asimismo, la expresión de realidades simultáneas, como si las palabras, aisladas en frases también aisladas del conjunto, se reflejaran unas en otras y brillaran “en su mutuo reflejo” (154). Precisamente, el inicio del poema de Cardona Bulnes provoca la sensación de un período contrapuntístico en el que la sintaxis permite la combinación de lo gráfico y lo acústico:

El aire. El de Ulises. Sus blancuras. Por el aire de Ulises Odiseo
navegando intermundos. Las cajas. Odisea del pájaro.
Los bloques. Es lo mismo. Oes, úes, aes.
Poseidón y su música. Lea Ulises su espuma. (LI: 7)

Por lo tanto, en la poesía de Cardona Bulnes ocurre una separación entre el sujeto poético y el yo empírico. Al leer *Los interiores* o *Jonás...*, cada uno cocebido como un poema total, uno tiene la sensación de que el poema destruye “hasta la incomprendibilidad el valor real de los contenidos en favor del puro dinamismo” (Friedrich 100). Se da una imposición de la magia del lenguaje sobre el contenido, de la dinámica del poema sobre

su temática. En este lenguaje poético, señala Friedrich, ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas, que “forman un mundo aparte, juegan consigo mismas” (38). Se trata de un lenguaje que, como admite Valéry, a veces ni siquiera el mismo poeta comprende. El único entendimiento a que se aspira, dice Friedrich en torno a Novalis, es la comprensión de unos pocos iniciados, quienes, a su vez, no buscan los atributos de “justeza, claridad, pureza, integridad y orden” (39). La poesía se aleja temática y estructuralmente de un mundo abrumado por el peso de esa claridad excesiva ya mencionada. Por lo tanto, a esta poesía hermética se le atribuyen algunas características, como: interioridad neutral en lugar de sentimientos, abstracción en lugar de realidad, mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, una necesidad poética del caos, de lo excéntrico, lo monstruoso, incluso, como premisa de originalidad poética. En Cardona Bulnes, el uso particular del lenguaje está dominado por una voluntad estilística que busca y acepta la dificultad y aun la imposibilidad de su comprensión como característica fundamental. Su poesía posee un dramatismo agresivo que determina la relación entre los temas y la expresión, entre los signos y lo designado, entre la obra y el lector. Esta relación produce un choque que alarma al lector, acostumbrado a un lenguaje cuya función esencial es la comunicación. Friedrich señala que con la vanguardia —como antes había ocurrido con el barroco— “entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético se estableció una tensión desmesurada que, combinándose con la obscuridad del contenido, aturde al lector” (24). Ante esa dramática tensión de las fuerzas formales y frente a un lenguaje sin aparente propósito comunicativo el lector se siente a la vez atraído y desorientado. En parte, la poesía de Cardona Bulnes no es leída

ni mucho menos entendida porque no sólo es desconocida sino que es difícilmente asimilable. Estamos ante un problema de falta de circulación y asimilación; sus características intrínsecas la condenan al aislamiento. Es una poesía que tampoco ha sido asimilada porque no ha encontrado una crítica capaz o susceptible de ser transformada por este dramatismo agresivo. En otras palabras, una crítica que carece de una voluntad estilística renovadora y que se limita más a interpretar o explicar textos, sin ser capaz de crear un discurso analítico. Friedrich señala que los cambios producidos en la lírica desde el siglo diecinueve trajeron consigo cambios decisivos en la teoría y la crítica poéticas. Así, la misma voluntad estilística acarrió un proceso paralelo tanto en la poesía como en la crítica.

Los estigmas atribuidos a la poesía de Cardona Bulnes —hermetismo, misticismo, caso aislado en la poesía hondureña— definen con vaguedad y hasta irresponsablemente la obscuridad de una poesía que fascina y aturde. Como dice Friedrich, “podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo”. La tensión disonante del poema moderno, continúa Friedrich, se manifiesta en otros sentidos. Por ejemplo, “ciertos rasgos de origen arcaico, místico y ocultista se dan en contraste con un agudo intelectualismo, ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado, la rotundidad del lenguaje con la obscuridad del contenido, la precisión con la obscuridad, la futilidad de los motivos con el más arrebatado movimiento estilístico...” En este caso, el poeta “no participa de su poema como individuo privado, sino como inteligencia que crea poesía, como operador de la

lengua, como artista que ensaya las distintas fases de transformación de su fantasía soberana” (22-3). La obra es, dentro de la poesía pura, la manifestación de una voluntad creadora “de un mundo poético mejor y más puro que el de las tendencias naturalista o sentimental” (24). Este es el ideal que, como señala Blanch, une a poetas que se aventuraron por caminos tan diversos, como Jiménez, Alberti, Guillén, Diego y Salinas. A esta estirpe pertenece Cardona Bulnes. En 1925, Ortega y Gasset habló de la “deshumanización” de un arte que, al buscar la pureza expresiva, se alejaba de la realidad, mejor dicho, se declaraba antirrealista. Lo que se buscaba, como después concluiría Salinas, en la relación del poeta con la realidad era el “alejamiento del mundo visible, en busca de “otra” realidad más permanente” (cit. por Blanch 158). Se buscaba trascender un mundo de apariencias —denunciado en el primer Modernismo— para llegar a una realidad utópica, invisible, en otras palabras, un mundo “pasado en claro”, como lo expresa el título del poema de Salinas:

Por un mundo sospechado
concreto y virgen detrás,
por lo que no puedo ver
llevo los ojos abiertos. (69)

Como en el poema citado previamente, se trata en este caso de abrir los ojos para descubrir otra realidad, que sólo existe por el hecho mismo de abrir los ojos, esto es, por la voluntad creadora. El mundo exterior representa el espacio abierto, mientras que esa

realidad invisible se manifiesta en un espacio cerrado y, a la vez, ilimitado. Es infinito porque ha sido creado por la imaginación desbordante del poeta, como diría Friedrich. Es una especie de mito platónico al revés, ya que para descubrir el conocimiento no se sale de la oscuridad de la caverna ni se llega a un espacio exterior en que el hombre es cegado por el exceso de luz. Por el contrario, en el poema de Salinas, al abrir los ojos se descubre un mundo “concreto y virgen detrás”. Desaparece el deslumbramiento platónico, que tanta confusión causa en el barroco. Precisamente, el exceso de luz ciega al final del *Primero sueño*, de Sor Juana, e impide acceder al conocimiento a través de los sentidos. El despertar a la luz en el poema de Sor Juana conduce a la ceguera; lo que no ocurre al abrir los ojos al mundo virgen, recién amanecido, de Salinas. La noche es segura para Sor Juana porque, como en la noche oscura de los místicos, su razón “está siempre iluminada por una presencia misteriosa reconocida por su fe y su amor” (Blanch 159). Sin embargo, en Salinas, Guillén y el mismo Cardona Bulnes, no es la fe la que acompaña o ilumina la noche del poeta, sino la voluntad de crear una obra total, única, y, dentro de ella y por ella, un mundo visible más allá de la realidad. La búsqueda de la forma, mediante el descubrimiento de un lenguaje puro (Jiménez), claro (Salinas), matemático (Mallarmé y Valéry), permite, como decía Valéry, el descubrimiento del yo. El acto poético puede o no volverse ontológico. Jiménez trasciende el sentimiento becqueriano para ascender al fondo de la noche de los místicos. Así, como en el barroco, la profundidad queda arriba, no abajo, pues es la profundidad del conocimiento intelectual. El mejor ejemplo es el *Primero sueño*. El “arriba” de Jiménez queda “afuera”, como en “Animal de fondo”:

“En fondo de aire” (dije) “estoy”,
(dije) “soy animal de fondo de aire” (sobre tierra),
ahora sobre mar; pasado, como el aire, por un sol
que es carbón allá arriba, mi fuera, y me ilumina
con su carbón el ámbito segundo destinado.

Pero tú, dios, también estás en este fondo
y a esta luz ves, venida de otro astro;
tú estás y eres
lo grande y lo pequeño que yo soy,
en una proporción que es ésta mía,
infinita hacia un fondo
que es el pozo sagrado de mí mismo. (1014)

La verdadera luz, purificada, no ciega, porque no proviene del sol, sino de un espacio infinito, un “pozo sagrado”, otra aurora en la que Dios y el poeta-hacedor se funden en una sola luz. Así, la única forma de salir a la luz es permanecer en ese “fondo de aire” creado por la poesía. Toda la obra de Jiménez va hacia ese encierro total, ese jardín cerrado; con deslumbrante coherencia, cada uno de sus libros lo va acercando cada vez más a esa “estación total”, que también es uno de sus títulos, es decir, ese fondo de jardín lejano: “el pozo sagrado de mí mismo”. No se trata del retorno a la noche mística, pues se

ha llegado a la luz “grana de la aurora”, como dice en “Sombra”.

Salinas, Guillén y el mismo Cardona Bunes carecen de esa fe, ese deseo de Dios. Lo que los mueve es otro deseo, el de “otra” realidad. Como dice Salinas:

y que me lleves a la claridad de lo incognoscible,
paisaje dulce, por vocablos desconocidos. (17)

Como se puede *ver*, la claridad, deseada e intuita, es esencial para Salinas, y para alcanzarla sabe que debe crear —otra vez la voluntad— “vocablos desconocidos”, tan nuevos, claros y puros como esa realidad. En su poesía no pesa la presencia de la noche, como en los místicos, en Sor Juana y en Jiménez, sino la abrumadora realidad del mundo exterior; el alejamiento intencionado de esa realidad es lo que Ortega calificó de “deshumanización del arte”. En el caso de Cardona Bulnes, la noche tiene su fondo, mejor dicho, contornos definidos: el vientre de la ballena. Sin embargo, la primera fase de su voluntad creadora consiste en descubrir esos “vocablos desconocidos” de que hablaba Salinas: con “oes, úes, aes”, comienza el viaje de Ulises/Jonás. La segunda fase es emplear ese lenguaje para nombrar el espacio y definir, así, sus contornos:

Oquedades

donde el agua no ve su transparencia. El tiempo no abandona.

Cipreses enraizándose en acuarios, rodeándonos. (LI 7)

La tercera fase lleva a descubrir el movimiento del aire y el agua dentro del espacio:

Océano nos sigue. El espacio aumenta su límite. (LI 7)

La cuarta fase, que termina atrapándolo, es la conciencia del límite:

Un beso como un astro. Y no consigue tiempo. Mi espacio.

Mi lenguaje hasta donde me cierra su tempestad. (LI 7)

Luego procede a una fase de reconocimiento de su propia soledad, que marcará toda su poesía y le dará el carácter de obra monolítica en un sentido mallarmeano:

Sobo

mis sienes como pasear un sepia por la tarde de un ciego.

Los dioses contra. La abeja repitiendo sus exágonos.

Soy su sombra. No conozco mis cámaras. Son mi viaje. (LI 7)

La soledad es producto de un reconocimiento ontológico del espacio, físico, intelectual y existencial, que lo rodea. Una de sus manifestaciones es la agresión que proviene del mundo exterior y que conduce a la necesidad de crear un lenguaje para defenderse:

Sudo. Si en el olvido han firmado sus acuerdos contra mi corazón.

La luna da su espalda. El sueño nos envuelve y desenvuelve.

He visto amigos que Circe volvió cerdos

...

Vivo la muerte sin testigos muriéndome de vida. (LI 7)

Esta agresión lo lleva a expresar una necesidad no espiritual, sino humana. El drama no es ni sentimental ni místico. El suda, vive y muere humanamente. Por eso pide:

Quiero una mano sin guante. O al menos, habitado. (LI 7)

Sin embargo, la soledad también tiene su origen en la muerte nietzscheana de Dios:

No hay firmamento encima de la espuma que uno tiene. (LI 7)

Pero no es la presencia del dios jimeneano y místico lo que se desea; hacia allí no va su poesía. Lo que se busca es ese contacto humano, desnudo, de la mano sin guante. Esto lo lleva, en la segunda parte de *Los interiores*, a exponer esa necesidad con toda claridad mediante la exhortación comunitaria, ya mencionada:

Concibámonos

Uno. Parámonos adentro, siéndonos

Compañía como antes. Desvivámonos.

Desmentecorporémonos. Seamos

Mar uniendo su sal. Sobrevivámonos

Volviendo donde mal nos separamos. (LI 50)

La soledad es, en fin, producto de una pérdida; y es la conciencia de esa pérdida la que lo lleva a querer recuperar un pasado perpetuo, intocado y hasta inocente, como el Paraíso bíblico:

No sé cómo pasó. Sueño andaríamos

sueño nadando sueño. Despertamos

sabiendo no sé que no sabíamos.

Debió ser como rayo. Como frío.

Nos vimos como nunca. No veíamos.

Nevadas extendiéndose vacío.

Sentimos nuestra esencia, nuestra nada. (LI 51)

La poesía es un intento, dentro de sus límites, de querer darle sentido a esa pérdida y, así, recobrar ese tiempo de pureza que quedó suspendido en el pasado. Al revés de Jiménez,

su poesía no va hacia Dios, sino hacia el descubrimiento de un lenguaje capaz de reinventar ese mundo perdido. Además, la claridad sólo tiene sentido en la desnudez solidaria del contacto humano. Es aquí donde Cardona Bulnes también se separa de Salinas, Guillén y Valéry. A pesar de que en ningún momento pierde conciencia del carácter monolítico de su obra y de la agresión que lo espera fuera del mundo interior de la ballena, el yo “sabe a lo que vino” y por eso busca no la claridad de Salinas, sino el (re)conocimiento humano. Pero el contacto sólo es posible a través del lenguaje, que también impone sus límites. Eso explica porque del tono de exhortación y comunión de la primera parte se pase al ritmo sentencioso y hasta hipnótico de la tercera y última parte del libro. De esto me ocuparé en otro capítulo. La presencia dramática y amenazante del exterior lo hace dudar hasta de la capacidad creadora del lenguaje. El libro no termina en el gozo místico que cierra toda la obra de Jiménez, quizá porque el viaje no fue guiado por ese dios que esperaba a Jiménez en el fondo de sus cámaras. En Cardona Bulnes pesa la conciencia de una soledad humana, espiritual e intelectual, siempre amenazada por esos “amigos que Circe volvió cerdos”. Así, la soledad de la poesía se vincula a la persona del poeta, quien también pasó la mayor parte de su vida en “soledad y apartamiento”, como querían los místicos. Como en ellos, su soledad es total y va acompañada por la angustia. Pero, a diferencia de los místicos, no lo mueve una sed de absoluto, sino un ansia de conocimiento y un deseo de pureza verbal. También lo mueve su convicción creadora, que transforma, como decía Valéry, tanto al poeta como la obra. Al respecto, Blanch llama a Jiménez “nuestro Narciso y poeta místico profano” (160). Algo hay de ambas características en Cardona Bulnes y ambas contribuyen a sumirlo en

el silencio. Su narcisismo, producto de un compromiso ineludible con su obra, llevó su poesía a límites impredecibles. Su ambición era estrictamente privada, pues siempre fue un poeta sin persona pública. De las circunstancias que llevan a este reconocimiento hablaré en el próximo capítulo. Jonás y Ulises lo definen: el primero atrapado en el poema/ballena y el otro oculto bajo un disfraz que lo vuelve irreconocible hasta para sus contemporáneos.

Dice Blanch que una de las corrientes de la poesía pura de finales del siglo diecinueve pretende trasladar al lector al reino de lo inefable por el camino del alejamiento de la realidad y “por la fuerza misteriosa de un ritmo interior casi inasequible” (160). Esta percepción es compartida por Brémond. El lector de Jiménez tiene que seguirlo por los claustros medievales de sus jardines hasta el encierro del jardín total; el viaje es siempre hacia adentro. En el caso de Salinas, el viaje está signado por el azar, por ese “barco de los rumbos dulces/que no lleva a ningún puerto” (11); el no anclar en ningún puerto es parte esencial del viaje. En ambos poetas ocurre un alejamiento de la realidad para acceder a otro espacio por vías y con propósitos distintos. Tanto el lector de Cardona Bulnes como el propio poeta terminan tragados por esa otra realidad. Esto ocurre porque, como señalé, el viaje carece de fe, mejor dicho, lo amenaza el vértigo de un vacío sin Dios. No puede haber redención ni siquiera en el gozo que produce la sabiduría ontológica o intelectual. Lo último que escribió Cardona Bulnes poco antes de morir atestigua este exceso de sabiduría sin redención. De este tema me ocuparé en otro capítulo. Lo que sí ocurre en los tres poetas es esa “fuerza misteriosa de un ritmo anterior”, mencionada por Blanch y compartida por Brémond. Como mencioné, Friedrich

habla de un ritmo disonante que crea una tensión entre esa fuerza misteriosa o hechizo y la ininteligibilidad o hermetismo del mundo creado por este tipo de poetas. En su relación con la tradición de la poesía pura, Cardona Bulnes está más cerca del magisterio formal de poetas como Mallarmé, Jiménez, Valéry, Salinas y Guillén, que de su magisterio espiritual. En parte, el peso agresivo de un medio empeñado en aislarlo tanto a él como a su poesía lo llevó a perder la fe y a adoptar una actitud de desconfianza hacia el exterior y de fe absoluta en su mundo intelectual. En el capítulo sobre la poesía hondureña hablé de ese aislamiento forzado y, a veces, voluntario experimentado por varios escritores. Sin embargo, Cardona Bulnes no llegó a la pose arrogante de Juan Ramón Molina, sino a un silencio parecido al encierro de “Funes el memorioso”.

Con la corriente de la poesía pura, Cardona Bulnes también comparte esa entrega a la elaboración de una obra total, de tal forma que la actividad poética muchas veces deja de ser un medio para convertirse en un fin. La entrega es personal y, por ello, arbitraria. Sin embargo, la obscuridad de ese mundo cerrado está poblada de un lenguaje luminoso en el que abundan vocablos transparentes. Es una transparencia que, por la cualidad de sus imágenes y por el peso semántico detrás de la sintaxis, termina cegando y aturdiendo a ese lector desprevenido e inocente del que hablaba Barthes. Aunque carezca de un anclaje realista, esta poesía —y lo vemos tanto en Guillén como en Cardona Bulnes— se acerca a la realidad depurándola. Como ocurre en la segunda parte de *Los interiores* y en *Jonás...*, el poeta purifica “la mirada y los demás sentidos para convertirlos en instrumentos de la transparencia del mundo exterior” (Blanch 168). Ocurre, así, una visión pura de las cosas que rodean al poeta; el mundo se filtra a través

de una mirada que lo transforma para descubrir su claridad y su transparencia. Es de esta forma que el mundo exterior adquiere una nueva visibilidad dentro de la obra y en el interior del poeta. Al respecto, en el prefacio a *Todo más claro*, dice Salinas que “cuando Mallarmé sintió que necesitaba añadir un poco de oscuridad a cierto poema, es que quería poner algo mucho más en claro” (338). No obstante, como hace ver Blanch, Guillén está más cerca que Salinas de esta transparencia porque la edificación de su *Cántico* se basa esencialmente en la eliminación del azar y el caos en busca de un orden, es decir, de la armonía:

¡Que se quiebre en disonancias

El azar! Creo en un coro

Más sutil, en esa música

Tácita bajo el embrollo. (168)

El elemento que ordena el caos es la luz. Blanch señala la importancia que el amanecer y el despertar tienen en la poesía de Guillén. Esto lo lleva a abrir los ojos sin la duda que esta acción/decisión tiene para Salinas. Recuérdese el poema citado de Salinas en el que se prefiere cerrar los ojos al mundo exterior para abrirlos en el mundo descubierto a través del poema. En este aspecto, la mirada de Cardona Bulnes vacila entre la claridad segura del mundo cerrado y la presencia excesiva y tentadora de un mundo que lo invita desde un pasado suspendido afuera de la ballena. En su poesía es latente la conciencia de que existe ese otro mundo, al que Ulises puede y quiere volver, pero sólo encubierto y

protegido por su disfraz. De ahí que la primera parte de *Los interiores* termina en el “yo: nada más que yo”, que quiere salir al mundo y ser reconocido; hace todo lo posible por lograrlo en la segunda parte, pero reconoce sus límites y hasta se resigna al final del libro. Ya en *Jonás...* esa misma necesidad de comunión se vuelve tan imperativa que acaba en un caos expresivo, una sintaxis violenta en la que el mismo esfuerzo lingüístico crea sus propias barreras. De hecho, *Jonás...* carece de la energía concentrada de *Los interiores*, pues está dominado por una fuerza incontenible, una necesidad de decirlo todo de una vez. Podría decirse que si bien en *Los interiores* se trata de abrir los ojos a la transparencia, en *Jonás...* la mirada se abre desmesurada sobre el caos, y el desbordamiento de las imágenes crea un torbellino que termina cegando al poeta y al lector:

Vuelan rojos vacíos, heladas manos solas,
 ocres cuellos vaciados sin tronco ni cabeza
 ...
 Ay señor, él que baja y yo que subo. El expulsado.
 El marcado. El condenado. El errante. El maldito.
 Veía con escupidos ojos orinados
 y turbio calzado en sangre vestía ahumada piel
 cosida a puñaladas, bordada a tizonazos.
 ¿A dónde va, buen hombre, de dónde viene? Venga.
 Nada. El nomadismo, entonces, hasta cuándo.

Oiga. Mire. Inútil. Nadie oye.

Nadie mira oyendo las estrellas.

Espere. Nadie espera. Vuelva. Nadie vuelve.

Volvería otro si regresare. Teñía la noche.

Adónde iré, y a dónde, hasta dónde.

Ay, señor, no se ve nada. Es noche.

Y el que baja hoy soy yo. (JLB 38-39)

Al caos corresponde un ritmo incontenible; ya no es el azar, casi siempre dulce de Salinas, ni el caos iluminado y ordenado de Guillén, sino la realidad que espera al poeta/Jonás afuera de la ballena: es el aire envenenado de la superficie, y ascender a esa superficie es, en realidad, un descenso (“el que baja hoy soy yo”) a un lugar que ha perdido toda la seguridad concentrada de *Los interiores*. El único recurso que le queda al poeta es la seguridad retórica, mejor dicho, la conciencia de que puede controlar el lenguaje en tanto instrumento por el que descubre y crea el mundo. Solamente del espacio del lenguaje es de donde no ha sido expulsado el poeta. La carga emotiva que, según Brémond, no tiene lugar en la poesía pura define la relación entre el poeta y su nueva realidad. El choque es tan violento que, como se puede ver en el texto citado, el desplazamiento físico y emotivo en el espacio es también caótico. Los límites ya no son reconocibles, en parte por la falta de luz (“no se ve nada. Es de noche”) y, además, por el caos interior del yo. Ni el poeta ni el lector saben hacia donde va el poema; incluso los versos fracturados por frases cortadas o palabras aisladas, reflejo de la soledad, revelan el

asedio de dudas no sólo sintácticas, sino también ontológicas. En este libro y por esa falta de claridad, la energía creadora de Cardona Bulnes se asoma al vértigo del desperdicio. Por ese mismo ritmo incontenible, *Jonás...* es un libro impuro, volcado hacia el exterior; lo que no implica que logre ese contacto comunicativo del que habla porque su apego a una retórica o, mejor dicho, a una sintaxis cerrada, se lo impide. Precisamente, la necesidad de volcarse hacia el contacto humano lleva al poeta en este libro a transgredir esa objetividad que caracteriza a la poesía pura. Brémond hablaba de la purificación de las emociones, como elemento que define la función del yo dentro de la obra. Para lograr esta objetividad, el poeta debe escribir, como quería Guillén, cuando su espíritu ha alcanzado un estado “puro, tranquilo, sereno y revestido, por así decirlo, de un poder sobrenatural” (cit. por Blanch 172). Este control se complementa con el rigor matemático de Mallarmé e intelectual de Valéry. Lo que se busca en la poesía pura es, pues, una obra “desinteresada”, como decía Gerardo Diego, en que el poeta trata de negarse a sí mismo. Sin embargo, Blanch advierte que en la poesía pura española, de Jiménez a Lorca, no se busca el arte por el arte, pues se trata de una “pureza amante” en la que “esas vigorosas construcciones de imágenes, a menudo frías en apariencia, ocultan siempre una vibración emotiva en el mismo centro de su inspiración” (172). En este sentido, abundan los ejemplos en todos estos poetas. Pero no se trata únicamente de la pasión amorosa, sino, en muchos casos, del amor por lo humano. Como he señalado, éste es un elemento esencial en la poesía de Cardona Bulnes: el gran poema concebido como espacio de convocación humana, en el que también se reconoce la ausencia, no del dios jimeneano, sino del prójimo, los otros. El viaje de Ulises, en la primera parte de *Los interiores*, es la

expresión de una búsqueda basada en el reconocimiento de una pérdida:

Sangramos esto. Somos como tajo
 buscando cicatriz que nos concierte
 que esta sangre fecunde, salve cuajo.

Buscamos salvación. Vamos tiñendo
 esta arena, tiñéndonos cascajo
 que quisiéramos dar agua naciendo. (LI 52)

“Mi poesía, dice en *Jonás...*, es todo lo que no es” (JLB 38). Es decir, es la expresión de una ausencia, una cicatriz que ha separado al poeta de los otros. La poesía surge de lo que no se tiene y de la necesidad de recuperar lo que se tuvo. La sangre y la cicatriz tienen un sentido místico y a la vez profano en la poesía de Cardona Bulnes. Por un lado, son las marcas de una pérdida espiritual y, por otro, revelan la naturaleza humana del que escribe. Su poesía vuelve constantemente a la idea de que “duele no sangrar”, en la que la sangre equivale a la escritura, como la espuma en la poesía de Vallejo: “Quiero escribir, pero me sale espuma” (146). De hecho, *Los interiores* termina con esta idea del escribir como acto de desangrarse:

Habiendo corazón su acto cancelado
 sufrir, haber sufrido, sentir su claridad

sangrando este penar: poder vivir. (LI 92)

La escritura es manifestación de una pena, ontológica y espiritual, y, a la vez, una forma de aferrarse a la vida: “poder vivir”. No se alcanza la claridad que hay en la poesía de Salinas o la luminosa transparencia de Guillén. Pero el hecho de saberse vivo implica un grado de conciencia, esto es, una manifestación de claridad, aunque ésta surja del acto de desangrarse. La declaración del final, en tanto testimonio humano, revela esa “pureza amante” y emotiva que señalaba Blanch. No obstante, estos poetas no caen en el desahogo romántico; lo impiden a través de un control riguroso y depurado de las formas que les permite concentrar su energía emotiva y creadora. Desaparece el desahogo profuso del romanticismo para dar cabida solamente a la expresión de emociones profundas. La estética se convierte en ética, pues el poeta asume una nueva responsabilidad frente al lenguaje. Parafraseando a Guillén, puede decirse que en la poesía pura hay otro amor, surgido de la disciplina y la depuración, que responde al mundo. Este compromiso con el lenguaje y con el mundo creado por él define en parte la inaccesibilidad retórica de esta poesía. Otro elemento característico de ese hermetismo que, a la vez, aturde al lector, es la eliminación de la sucesión narrativa, mejor dicho, la creación de un tiempo depurado en el que desaparece la sucesión real de los hechos y se pierde la noción del tiempo.⁴ A esto contribuye el empleo del hipérbaton, que, como se advierte en los versos antes citados, crea una trampa sintáctica y temporal que oscurece el

⁴ Valéry hablaba del “pesar” que le causaba encontrar, incluso en los líricos más ilustres, “desarrollos puramente lineales que proceden paulatinamente, sin más organización sucesiva que la que ofrece un rastro de pólvora recorrido por la llama” (57).

sentido y detiene el desarrollo del poema. La claridad propuesta a través del hipérbaton va más allá de la obviedad y es mucho más profunda. Para el caso, en el verso “Habiendo corazón su acto cancelado”, se manifiesta una voluntad perversa de violentar los elementos que componen el signo lingüístico, con lo que se establece un nuevo orden: un *ars combinatoria* que tiene los visos de un *ars hipnótica* que, al final, aturde al lector. Asimismo, la acción se ve completamente anulada; el verso no avanza, sino que gira sobre sí mismo. Esto no implica que el verso carezca de energía; todo lo contrario. Sólo que su energía es misteriosa y concentrada en un remolino que produce vértigo. A este tiempo suspendido sobre el vacío también contribuye el uso de formas verbales en infinitivo o en presente de indicativo. Lo que se busca, como señala Blanch a propósito de Guillén, es “una permanencia indefinida de la acción” (176). En el caso de Cardona Bulnes, por esa herida abierta en el pasado, su poesía expresa el deseo de restaurar una unidad perdida, no en el pasado, sino en un presente de contornos indefinidos que se mueve hacia un futuro hipotético. Así, la acción es indefinida, pues expresa un deseo que reconoce sus propios límites. De ahí que Cardona Bulnes recurra al uso del subjuntivo tanto en *Los interiores* como en *Jonás...*, especialmente en esos momentos en que ve la necesidad de manifestar su esperanza solidaria:

Cuando ya no podamos recobrarlos
más allá donde no haya más distancia
qué podremos hacer, cómo encontrarnos. (LI 69)

La sintaxis es el vehículo para la expresión de una duda ontológica; la única seguridad que se ofrece es la de un tiempo inexistente, en subjuntivo: “Cuando ya no podamos”, “donde no haya”. En realidad, nada ha ocurrido, sólo la esperanza de una potencialidad sintáctica. Al respecto, resulta interesante volver al último terceto del libro, previamente citado, especialmente a la última línea:

sangrando este pesar: poder vivir. (LI 92)

En el único ejemplar que Cardona Bulnes poseía, y que su hermana me envió, él hizo varias anotaciones y correcciones al margen. Para el caso, debajo de “poder vivir” escribió a mano “haber podido vivir”, pero luego tachó esta última frase. De haberse decidido en favor del cambio del último verso, el tono del final del libro habría cambiado por completo. Si en el “poder vivir” se afirma la posibilidad y la fe en el acto de vivir a través de la poesía, la introducción de una nueva forma verbal hipotética habría eliminado esa esperanza, aceptando, así, la idea de que en realidad no se vivió; por lo que el acto de la escritura habría sido humanamente fallido. Con el “poder vivir”, la soledad no es total, pues el poeta ha descubierto mediante la escritura esa “claridad” que aparece en el penúltimo verso del libro. Podría argumentarse, incluso, que el uso de los dos puntos en el verso citado sugiere la idea de que la escritura, aunque surja del dolor, desemboca en el vivir.

Sin embargo, a pesar de que Cardona Bulnes emplee otras formas verbales, además del subjuntivo, el presente y el infinitivo, su poesía carece de ese sentido de

progresión del que habla Blanch al referirse a los poetas puros del 27. De hecho, el uso del subjuntivo tiende a crear un tiempo hipotético que evita el desplazamiento real de las acciones. Lo que ocurre es una introspección verbal totalmente ilusoria o “deseante”, como diría Jiménez. Insisto en la gramática porque estos poetas se caracterizan por una profunda conciencia del lenguaje, y sus pasos son medidos con rigor matemático. El espejismo del subjuntivo le permite a Cardona Bulnes el uso de planos simultáneos a través de la inserción de acciones posibles y deseadas. El poema largo avanza, así, por pura potencialidad; con lo que tiempo y espacio se confunden y se vuelven evasivos. Al moverse entre formas verbales inasibles, el poeta va creando huecos espaciotemporales dentro del poema. Estos vacíos no sólo pertenecen a la retórica, sino que revelan el vacío existencial que el poeta busca llenar con su escritura: “sangrando este penar: poder vivir”. El libro termina en un infinitivo doble, en otras palabras, con la manifestación de un deseo de permanencia indefinida que, como diría Barthes, se prolonga misteriosamente en busca de un sentido humano, más allá de la escritura.

Capítulo 4

Poesía de sal antigua

Entre la tradición y la modernidad

Como señalé en el Prefacio, uno de los ejes de la poesía de Cardona Bulnes es el que gira en torno al encuentro de la tradición con la modernidad. Este encuentro produce un choque del que, a su vez, surge la obra. La poesía es, entonces, una respuesta personalísima a esa fricción entre dos temporalidades. Para formular su posición frente a ese dilema, Cardona Bulnes se lanza a la construcción de un poema largo que actúa como una arquitectura verbal. El libro se vuelve un gran poema orgánico que, por sus exigencias estilísticas y ontológicas, se convierte en un cosmos cerrado. Su hermetismo lo aísla del presente histórico y define su relación tanto con sus lectores como con su época. Entre el goce y el sacrificio que son inherentes a esta aventura creadora, el poema largo adquiere los visos de un monolito que, como veremos siguiendo a Roland Barthes, espera a sus lectores en el fondo de sus cámaras secretas. Asimismo, el estudio de Margaret Dickie sobre la tradición del poema largo será esencial para entender la forma en que cada uno de los libros de Cardona Bulnes es concebido como un poema-monstruo. Por eso se asoma en el Prefacio la idea abrumadora del poema convertido en ballena que acaba tragándose al lector.

En *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella*, Cardona Bulnes busca su tradición para insertarse y reconocerse en ella, pues ésta constituye ese “musée imaginaire de la historia literaria” del que habla Michael Hamburger en *La verdad de la*

poesía (86). El museo imaginario de Cardona Bulnes lo conforma un sistema de citas bíblicas, literarias y artísticas con nombres en los que el poeta se reconoce, como en una especie de *Ubi Sunt* literario. El poeta descubre y revalida esa tradición para hacernos ver de dónde viene y dónde podemos buscar las señas de su identidad poética. Como ejemplo, Hamburger dice que para los poetas griegos modernos –y habla de Kavafis y Seferis—“la tradición era algo dado y evidente” (120). No es el caso de Cardona Bulnes, quien, a través de sus lecturas y aficiones, creó su propio sistema de citas y referencias para integrarlo a su propia poesía y transformarla. Como dice en *Jonás...*,

Lo sagrado vuelve sagrados los vasos.

Beber en vasos sagrados

No es beber lo sagrado. (121)

Es decir, el mundo intelectual (lo sagrado) que alimenta la obra (los vasos) de Cardona Bulnes transforma todo lo que toca; por lo que su propio “museo imaginario” se integra a sus textos, volviéndolos “sagrados” o, en otras palabras, parte de ese mismo museo universal. De esta forma, el yo de la poesía de Cardona Bulnes asume una personalidad múltiple, que toma de sus referencias personales la parte con la que él se identifica y define, a través de las características de los otros, esa parte suya que de otra manera no podría definirse. Para el caso, en *Jonás...*, al contemplar el “Mamá, papá está herido”, de Ives Tanguy, el yo habla de su propia “polvosa, vaporosa soledad” (78). Así, lo que dice del cuadro de Tanguy es lo que nosotros, como lectores, podríamos decir de su poesía o,

al menos, lo que él quizá quiere comunicarnos. Se trata de una elección, producto de una arbitrariedad. El poeta elige el cuadro de Tanguy, un pasaje de Beckett o una escena de una película de Andrzej Wajda para exponer su propia interioridad. Captar las señales, que actúan como núcleos significativos, depende del lector. Ese mundo de referencias personales dentro de una obra literaria corre el riesgo de pasar desapercibido, haciendo que el mundo interior del poeta sea inaccesible. El resultado: el aislamiento por falta de acuerdo comunicativo. Pero en los casos en que el signo logra su propósito hay un reconocimiento feliz de dos identidades, poeta y lector, que por un instante se tocan y dialogan. Demás está decir que la obra de Cardona Bulnes ha gozado de escasísimos momentos felices. ¿Por qué insistir en esto? Por la sencilla razón que, por muy conceptual que sea la sintaxis poética de Cardona Bulnes y por muy hermética y hasta desalentadora que parezca su lectura, como Jonás dentro de la ballena, lo que el poeta busca es comunicarnos su verdad, que es el producto de sus exploraciones personales. El poeta se ha vuelto Jonás dentro de la ballena y sólo el lector que se decida a permanecer en el vientre de ese poema-monstruo tendrá acceso a esa verdad o, al menos, a reconocer la experiencia del poeta.

Sin embargo, ese mundo personalizado de referencias y ese sistema de citas que es la memoria del poeta están compuestos de una selección rigurosa que le permite al poeta “restringir y refinar su personalidad empírica —y aquí Hamburger agrega algo que bien se aplica a Cardona Bulnes— casi hasta la evaporación... y a expensas de su personalidad poética.” Como concluye Hamburger, en una cita sobre Pound y Eliot, “la poesía de Eliot se benefició de una disciplina que fue un verdadero autosacrificio” (120).

A propósito, Yeats se refirió a ese sacrificio cuando dijo que “un sacrificio demasiado prolongado puede convertir en piedra al corazón”(120). El sistema poético personal de Cardona Bulnes es producto de ese sacrificio, de esa entrega rigurosa que lo llevó a aislarse en una aventura sin precedentes en la literatura hondureña. Asimismo, se trataba de una aventura arriesgada porque carecía de terreno reconocible para el lector. Como confiesa en *Los interiores*, el autosacrificio terminó en silencio:

Aquí peno el gozo de ser yo. Quemar el aceite.

Coger una búrbuja de música, un pistilo de luz, una miga

de amor que cayendo de la mesa el corazón la huele, lame, come.

Se muere de vivir. Muriendo de lo que amo

aquí me tengo allí vela de muerte. (25)

El gozo intelectual es parte de un reconocimiento ontológico que sólo es posible dentro de un espacio delimitado por fronteras tangibles: el “aquí” equivale al jardín cerrado de Jiménez y al cuarto oscuro de Irineo Funes; la postración física se contrapone a un vertiginoso mundo interior que Funes y Cardona Bulnes bien podrían cambiar por una relación humilde y transparente con el mundo, es decir, una vida sencilla, “un pistilo de luz, una miga/de amor”. Funes ve su exceso memorioso como una maldición. Cardona Bulnes, por su parte, vuelve a este anhelo franciscano de establecer un contacto humano con el mundo, a pesar de la complejidad referencial de su poesía. Sin embargo, lo único seguro, dentro de su pobreza material, era una riqueza intelectual convertida en

hedonismo nihilista: “Muriendo de lo que amo/aquí me tengo allí vela de muerte”. El texto plantea, asimismo, la convergencia de dos espacios simultáneos: el aquí y el allí; el primero es un referente tangible, situado en el presente; mientras que el segundo es un espacio ideal que proviene del pasado intelectual al que recurre el poeta para salvarse de la miseria en que vive. Demás está decir que a la obra de Cardona Bulnes le faltó el reconocimiento, tan necesario en las exploraciones personales. No se trata de certeza, pues el camino que Cardona Bulnes siguió estaba basado en un acuerdo moral consigo mismo o en una búsqueda ontológica. Sin importar la motivaciones, lo que interesa, tanto para el poeta como para el lector, es la finalidad de la obra o, si se prefiere, su función: qué se propone el poeta y qué busca con su obra. Pero éste es un cuestionamiento posterior al texto, una pregunta que trasciende el mundo interior del poema. El poeta habla porque, como se dice hacia el final de la primera parte de *Los interiores*, “duele no sangrar” (18). De nuevo aparece el sacrificio —sangrar-escribir—, en el que se busca decir para que otros participen en el diálogo. Si bien el acto de decir es solitario, no es una actividad estéril, pues es preferible al “no sangrar.” En el fragmento citado arriba, el acto poético se vuelve una

mudada que sin dicha

un marinero llevó bajo la lluvia. (25)

Volvemos, así, a una constante en la obra de Cardona Bulnes: esa conciencia de que no hay espectáculo en su poesía, de que las acciones pueden pasar desapercibidas, como esa

“montaña a medianoche” con la que definía su poesía. La obra ocurre “sin dicha” ni mayores consecuencias, como ese marinero en tierra que pasa desapercibido porque lo moja el agua de la tierra. Sin embargo, el hecho de que las acciones pasen desapercibidas no impide que se realicen, aunque sean el producto de un autosacrificio. Al final de la primera parte de *Los interiores*, el poeta reconoce que puede, incluso, deshacerse de su museo imaginario, de los fantasmas de la memoria, y hacer que su poesía se vuelva un acto casi natural: “porque vengo me voy”, dice, para concluir que al volver a Penélope de su largo viaje

Abandonaré mi equipaje hasta llegar a ella

sin nada más que yo. Por fin: yo. (25)

Pero éste es todavía el yo poético, no el yo empírico. Como señalo en el Prefacio, el primero equivale al yo que habla desde el mundo cerrado del poema-ballena, desde donde define su compromiso órfico con el lenguaje; el yo empírico, en cambio, tiene que ver con la forma en que la obra se relaciona con la historia. En el texto citado todavía estamos en el vientre de la ballena, esto es, en la dimensión del yo poético. Sin embargo, Ulises regresa sin espectáculo, aunque lo precedan sus aventuras, a riesgo de no ser reconocido ni por sus contemporáneos. La erudición que le permitió acceso a Cardona Bulnes al mundo clásico bien pudo contribuir a alejarlo de su tiempo, de la modernidad y de sus lectores. Pero las secuencias de las batallas de la tragedia clásica se transforman en la desolación de la guerra vista a través de los ojos de Wajda y Widerberg. De esa

anarquía del yo poético surgen asociaciones que posibilitan la aparición de correspondencias reconocibles para el lector. Esto no implica que el lector siempre necesite estar en un terreno seguro donde al menos pueda encontrar en qué anclarse. El riesgo para Cardona Bulnes estaba en el medio en que produjo su obra. Un medio en el que pocos lectores podían seguirlo de Ulises a Wajda; un mundo personalísimo que tenía antecedentes en una tradición no regional sino universal. El drama de Cardona Bulnes es que está consciente de esa carencia; de ahí que en su poesía reaparezca una y otra vez la imagen ineludible del límite que impide la culminación de la búsqueda poética y ontológica. Para el caso, en “Ulises” la idea del límite se hace presente en algunas imágenes, como: “parto de cadáver”, “solo en mí mi distancia”, “la canción que no asoma”, “un mundo que no es”. Esa negación, esa falta de culminación es producto del reconocimiento de sus propios límites:

Mi sangre doy donde me huye ese mar que no es mar.

El águila en el vuelo se deshace y en la sombra del vuelo se construye.

(14)

Luego, en el mismo poema:

Monto un caballo que se embriaga de lo que me hace y me destruye.

En baba dejo un grito. Llega a esto que no es

y que no cierra sus puertas más allá de la azucena. (14)

Dentro del poema —que surge de la experiencia dentro de la ballena— no es que el mundo no sea mundo, sino que no llega a serlo, como el mar no logra su culminación. Así, la exploración ontológica y la experiencia poética adquieren la forma del águila que en su búsqueda/vuelo/escritura pierde su forma original, su identidad, y en el poema, que es “sombra del vuelo”, adquiere otra forma: “se construye.” El yo poético es sometido a un proceso de destrucción y construcción, consciente de que al final llegará a “esto que es y que no cierra sus puertas”; la palabra queda “en baba”, es decir, el poeta reconoce sus límites. La palabra hace que el mundo sea posible, siempre y cuando exista la seguridad del mundo clásico:

La palabra

que es abono del aire. Columa de Atlas. Mano que despeina la muerte.

Llega al trono de Zeus y los ojos de Urano abre en sí misma. (14)

Aunque al lector esto le parezca una contradicción, para el poeta, como hace ver Hamburger, “el pasado es menos abstracto que el futuro” (112), por la sencilla razón de que el pasado es reconocible, palpable, terreno seguro; del pasado ya sabemos las consecuencias. En cambio, el futuro es totalmente incierto. Precisamente, la palabra abre “los ojos” no al presente, sino a un pasado retórico, es decir, a ese museo imaginario del que forman parte las referencias clásicas: Atlas, Zeus y Urano. A Cardona Bulnes le queda la seguridad de lo que ya conoce, por donde ya anduvo, para explicarse el presente. De hecho, esa fricción entre dos temporalidades provoca la aparición inevitable de un

límite retórico, histórico y ontológico. Cardona Bulnes se enfrenta a ese dilema y de él hace poesía. El choque de la tradición con la modernidad no lo detiene a pesar de los límites que le impone. En este plano puede entenderse la poesía de Cardona Bulnes, es decir, su atemporalidad, su hermetismo o su falta de modernidad. Pregunta obvia del lector: ¿quién se atreve a hablar de “los ojos de Urano” cuando las exigencias históricas son otras? ¿Qué sentido tiene esa aventura poética? La respuesta está en la forma en que Cardona Bulnes asume esa encrucijada y en el sentido que le da. Con Pierre Menard podríamos decir que los ojos de Urano ahora miran otra realidad histórica. Urano sale del mundo interior del poeta y, por su universalidad, universaliza la obra. El mundo clásico es esencial para este poeta, no como museo retórico, sino como presencia viva en su búsqueda ontológica. Siguiendo a Wallace Stevens, Cardona Bulnes bien podría decir que “el mundo que nos rodea estaría desolado sino fuera por nuestro mundo interior” (110). De ese mundo interior salen los ojos de Urano, que ahora asisten a la desolación de un cuadro de Tanguy y de una película de Wajda. Lo que importa no es el mero ejercicio retórico, sino el reconocimiento de un pasado intelectual desde el que se mira el presente.

La fisura entre el mundo clásico y la modernidad desaparece a veces en la poesía de Cardona Bulnes en esos momentos en que se ve la luz, como en la epifanía cristiana:

Bien dura lo que un fósforo. ¿Pero cuánto fuera del reloj?

Salí cuando el sonido. Y en mí caen de un golpe las edades.

Bien vuela pájaro de mar, tocando las almenas del aire.

Pero hasta dónde llega el pájaro en su pecho.

Yo bien sé que tu cuerpo en otra dimensión
tiene luminosidad de relámpago.
No sé cómo es así como en el día en que hiciste la luz
y nací en tu mundo. Supe por tus ojos lo que era.
El agua habla la misma lengua en toda la tierra
como el dolor en su camino.
Caen mis ojos a la sal y mi lengua lame maderos.
Cae mi voz. Me oigo llamando sombras.
Vivo burla de héroes y olvido de dioses.
¿Dónde están, dónde el que ayer juntaba las palomas? (10)

Lo que ocurre en esta cita, como en toda la obra de Cardona Bulnes, es el choque de dos temporalidades: el pasado (“las edades”), poblado de sombras, héroes y dioses olvidados; y el presente, desde el que se mira ese pasado. Ambos se encuentran en una tercera realidad: la del lenguaje; esta realidad atemporal hace las veces de una epifanía, que si bien “dura lo que un fósforo”, ilumina el presente desde las sombras del pasado. Cardona Bulens vuelve, así, a esa “sal antigua”, que, según Yeats, era la mejor para empacar; su sal la constituye ese pasado que bien puede ser considerado anacrónico (“burla de héroes”, “olvido de dioses”) porque sólo tiene sentido dentro de su propio mundo de referencias. Sin embargo, el hecho de que estas imágenes sean universales le permite a Cardona Bulnes establecer una propuesta de lectura de su poesía; mejor dicho, si “[E]l agua habla la misma lengua en toda la tierra” y “el dolor” es una experiencia

humana universal, entonces, el mundo de este poeta no nos es tan ajeno porque es parte de una experiencia histórica que rebasa su propio hermetismo retórico. Por otra parte, la epifanía, como el relámpago, sólo puede durar un instante en que el poeta y el lector acceden a un momento de gracia, de iluminación; el paso del tiempo se impone y la fisura reaparece y separa los dos mundos: el del yo empírico (la modernidad que lo acerca al lector) y el del yo poético (la tradición de la que parte su poesía): “en mí caen de un golpe las edades”, dice en tono de aceptación, y, luego, a pesar de que el pájaro o el lenguaje es capaz de tocar “las almenas del aire”, el poeta se pregunta: “Pero hasta dónde llega el pájaro en su pecho.” En la poesía de Cardona Bulnes, el “vuelo” lingüístico está condicionado por los límites que el poeta descubre en su búsqueda fuera del tiempo o en otra temporalidad: “Me oigo llamando sombras./Vivo burla de héroes y olvido de dioses.” En su poesía se trata de armonizar y darle sentido al choque entre el mundo clásico y una modernidad en la que sus dioses personales son sombras para los otros. Por eso, se pregunta “¿Dónde están, dónde el que ayer juntaba las palomas?” La tragedia reside en el hecho de que Cardona Bulnes está consciente de la respuesta: su afán de llamar sombras y juntar palomas, es decir, transplantar elementos clásicos al presente está fuera del tiempo y, por ello, se vuelve un ejercicio anacrónico; quizá lo más trágico sea que él lo sabe:

Mi sombra comprende vidas que no he vivido.

Mías. Las agrupa de tiempos. No me deja.

Pues si Odiseo soy y no el que fui, soy mi conciencia.

Y si el cuerpo de Eolo Aquileo no respira, por mi bosque.

Mis muertos miran por mis ojos, Primavera y Otoño

/no son de la tierra.

(11)

Cardona Bulnes reconoce el dilema entre su conciencia presente y el museo de “vidas que no he vivido”; ese reconocimiento es una parte esencial de su experiencia porque ese mundo de sombras que “respira” en su poesía (mi bosque) le permite respirar a él en una época que rechaza su anacronismo. Como señalé, su lenguaje funda una realidad autónoma, que si bien es efímera porque “dura lo que un fósforo”, le ayuda a “agrupa[r]” sus muertos para que miren por el ojo de su poesía. Al respecto, dice Hamburger que “mientras que el centro de *La tierra baldía* de Eliot tenía un centro fuera de la personalidad del poeta... el centro de los *Cantos* [de Pound] sigue siendo básicamente personal” (121). El centro gravitacional del poema de Cardona Bulnes está, como en los *Cantos*, en el yo, pues a través de éste se filtra ese vastísimo mundo que adquiere otro sentido en su obra y la vuelve hermética. La gran experiencia retórica se vuelve “equipaje” que el yo abandona al final del viaje y del poema para llegar “sin nada más que yo. Por fin: yo” (25). A pesar de que la tradición sea esencial tanto para Pound como para Cardona Bulnes, en Pound, como señala Hamburger, se opera una búsqueda de esa tradición como consecuencia del cuestionamiento de la modernidad. De manera similar, la búsqueda de Cardona Bulnes es hacia atrás para luego moverse hacia adelante. Es decir, la tradición ofrece la seguridad de lo reconocible para enfrentarse a las

incertidumbres del presente. A través del lenguaje, el yo siempre regresa de su viaje al presente, y es de la fricción del presente con la tradición de donde surge la poesía de Cardona Bulnes:

Salgo hacia acá. Rozoalcones de nostalgia, vitrales que deseo salvar
ante el acoso del tridente que busca mi agua.

Sigo en mis astillas donde lejos es cerca. Dónde Helios, no sé. (16)

Esa fricción histórica entre dos dimensiones irreconciliables genera una ambigüedad en el plano del lenguaje. En el caso de estos versos, la cuidadosa selección de formas verbales en presente (salgo, rozo, deseo, busca, sigo) nos indica que los conflictos del pasado (“el acoso del tridente”) se han trasladado al aquí fundado por la poesía. Por lo tanto, lo que importa no es la dimensión mitológica de la obra de este poeta, sino su relectura del discurso de la tradición como una forma de aclararse sus propias interrogantes sobre el presente en que vive. Así, el tridente de Neptuno pierde eficacia representativa como mero símbolo mitológico, pues lo que importa es que el acoso y la agresión, es decir, su valor semántico, siempre ha sido parte de la experiencia humana. Ya he señalado el hecho de que Cardona Bulnes insiste en que sus referencias al mundo clásico es sólo una forma de llamar sombras y, por lo tanto, una estrategia retórica que se ve superada inmediatamente por la carga ontológica que representa. No implica que esto permita encontrar todas las respuestas; Cardona Bulnes se limita a plantearnos su dilema, pues reconoce que se enfrenta a una fisura histórica, que para él adquiere la forma de un

acertijo; por eso, en su poesía, lejos sigue siendo cerca, el aquí viene de un allá que adquiere otro sentido en el presente. Precisamente, la idea del viaje que busca reconciliar ambas temporalidades es recurrente en su poesía:

He andado mis canteras. ¿De otros viajes? Mi caballo se orienta
/a lo que vino
sin saber desde cuándo. (20)

Por esa seguridad retórica que le ofrece, Cardona Bulnes se mueve con mayor libertad en la tradición (sus canteras), a pesar de los límites, como el pájaro capaz de tocar “las almenas del aire.” Sin embargo, el viaje va hacia “lo que vino.” Aquí reaparece la ambigüedad, ya que el caballo se mueve hacia adelante (“se orienta”) condicionado por “lo que vino”, no por lo que viene, como esperaríamos. La ambigüedad la explica esa fisura ya mencionada entre la tradición y la modernidad. El yo poético se mueve dentro de esa fisura, la que inevitablemente se vuelve el espacio de sus experiencias, es decir, su centro. El yo de la poesía de Cardona Bulnes resiste el peso retórico del mundo clásico y no cae en la impersonalidad, a pesar de que desconfía de la modernidad y vive en la incertidumbre

como si faltara el mundo, como si jamás ni el aire estuvo allí. (20)

Desde ese centro, al que llegó amparado por su bagaje retórico, el yo se dirige al mundo y

expresa dudas sumamente personales no sólo sobre su lugar, sino sobre el sentido de su búsqueda a través de la poesía:

Hay horas de caer en geología de catacumbas. Garfio del para qué

/del sueño.

Desencanto de la imagen. Aldaba sin puerta.

Pedestales del buitre ante el huerto que miman lo gorriones.

Si es a lo mismo. Criptas, sepulcros, mausoleos, nichos, fosas, tumbas.

Mariposa lo sabe. Entre cascacos, ligas, larvas, reptiles del abismo, lucha

en restaurar los huesos, en recoger la sangre, levantar el cuerpo...

(18)

Tanto en *Los interiores* como en *Jonás...*, Cardona Bulnes insiste en la idea de que el movimiento de su poesía no es necesariamente hacia atrás, sino hacia abajo; en otras palabras, hacia la profundidad de cámaras herméticamente cerradas que sólo el lenguaje puede abrir. Por lo tanto, su regreso a la tradición adquiere la forma de una caída en “catacumbas... criptas, sepulcros, mausoleos, nichos, fosas, tumbas”; lo que busca, como hemos visto, son muertos y sombras que le permiten, no resolver el acertijo, sino solamente formularlo. Operando en solitario, Cardona Bulnes se interroga a sí mismo sobre el sentido de este ejercicio: el “para qué del sueño”. Como en el caso de Irineo Funes, su trabajo es obstinado, pues es concebido como una “lucha” estrictamente personal que busca “restaurar los huesos”. El acto poético quizá no pase de ser un

llamada a una “aldaba sin puerta”; lo importante es que en momentos así el poeta nos plantea sus propias dudas y reafirma el hecho de que el centro gravitacional de su poesía es su propio yo. La presencia de la tradición hace que el poema vuelva al amparo de lo clásico, pero de forma tal que la tradición se instaure en la modernidad. El elemento clásico adquiere otro valor, otra lectura, pues en el poema se busca “restaurar los huesos”, “recoger la sangre, levantar el cuerpo... para esperar a Helios, y aun la jauría que se sucede como el mar.” Así, la caída en esa “geología de catacumbas” adquiere sentido cuando se toma conciencia de que la función del acto de caer es una forma de “restaurar” el pasado en el presente.

En la poesía de Cardona Bulnes no se idealiza el pasado. De hecho, el único pasado admitido en su poesía es el de la tradición clásica. Esa base estética e imaginativa de su mundo poético le permite transplantar el pasado clásico a la modernidad, no como época ideal, sino como máscara retórica que, al querer descifrar el presente, produce un choque del que, a su vez, surge la poesía. Ese pasado no se puede idealizar, como ocurrió en el Neoclasicismo, porque a fin de cuentas no es un pasado histórico sino un mundo poético de referencias en las que se ancla la visión de mundo del poeta. Así, el museo imaginario del que habla Hamburger al referirse a la poesía de Eliot, Pound y Yeats, se vuelve un laberinto de citas que buscan un centro: el yo, que habla desde el presente:

Zeus estruja las nubes y se va. ¿Se va? ¿No ha estado nunca?

¿Y entonces? Helios empuja un crepúsculo más.

Las imágenes cambian. ¿No? ¿No son? El número en su orden

que se ve en el columpio. ¿Se ve? ¿Esplendor o resplandor?

Orfeo acaso pudo por la lira llegar hasta la flor.

Vienen las gaviotas. Yo en mi tabla. (15)

A través del mundo de reflejos de la tradición, el yo afirma su multiplicidad, lo que, a su vez, permite un proceso de despersonalización que va de Corifeo a Cronos, de Psiquis a Helios, pero que siempre acaba en el yo. El yo, aferrado a su “tabla” (el poema) se pierde en este mundo de referencias, lo que se vuelve una constante en la poesía de Cardona Bulnes. Hay una interrogación que reaparece constantemente e interrumpe el ritmo reflexivo del poema. El texto avanza entre preguntas que el poeta se hace a sí mismo y que manifiestan dudas no necesariamente metapoéticas, pues en este terreno el poeta avanza a paso seguro, sino ontológicas. Digo que no son metapoéticas porque, metido en su mundo-ballena de corte estético, el poeta posee las herramientas para reconocerse en ese mundo con la seguridad del que trafica con fantasmas conocidos. Sin embargo, la duda aparece al final del verso, es decir, cuando el poeta se siente fuera de la ballena:

El hilo cambia aguja. ¿O es el hilo el que cambia?

Mariposa de Psiquis siempre, ¿o no?

Zeus estruja las nubes y se va. ¿Se va? ¿No ha estado nunca?

¿Y entonces? (15)

El poema avanza entre este laberinto de dudas:

Voy en mis ondas. Todo es tiempo. Los días pulsaciones de vísceras.

Movimiento de Cronos. Son las edades en el tiempo. No camina.

¿Y cómo; y adónde? En mi conciencia oigo su latido. (16)

La duda lo lleva a admitir:

Sigo en mis astillas donde lejos es cerca. Dónde Helios, no sé. (16)

Pese a reaparecer una y otra vez en el poema, Zeus quizá “no ha estado nunca”, y no se sabe dónde está Helios. No es que se cuestione la presencia del mundo clásico; lo que las dudas ponen en evidencia es el conflicto entre la tradición y la modernidad. El yo poético sí está en el centro (la ballena) de esa fricción; él tiene conciencia no sólo del espacio temporal que habita, sino de que está completamente solo o, al menos, acompañado de fantasmas. Este conflicto es clave para entender la poesía de Cardona Bulnes desde nuestra perspectiva. Se trata de una poesía que al estar plagada de clasicismos parece carecer de referencias históricas reconocibles. Además, el anclaje retórico de Cardona Bulnes lo arriesga a caer en el anacronismo. Sin embargo, asume ese riesgo, no lo evade en ningún momento a pesar de las dudas. Por otro lado, el poeta espera que el lector reconozca las referencias clásicas, con lo que el anacronismo se ve rebasado, especialmente si esa tradición cambia de perspectiva en el presente. La paradoja reside en

el hecho de que mientras la tradición clásica sobrevive por el peso referencial que pasa de una generación a otra, son las manifestaciones del presente las condenadas a volverse anacrónicas por carecer de sustancia. Esta conclusión quizá haría sonreír a Cardona Bulnes y no hay duda de que le hace justicia. Es un poeta que desconfía de la modernidad y si le permite a ésta entrar en el espacio de su poesía es sólo para destacar el choque que ocurre al enfrentarla a la tradición. El conflicto no se da entre el “antes” y el “ahora”, pues el cruce de temporalidades se vuelve espacial. Lo que implica que el poema se mueve entre el “aquí” y el “allí”, ambos difíciles de ubicar:

Muriendo de lo que amo

aquí me tengo allí vela de muerte. (25)

Aunque esta parte del poema comience con un “aquí pero el gozo de ser yo”, el poeta destaca la ubicuidad del movimiento. El poema se mueve entre ese pasado no histórico y un presente que adquiere las características de la modernidad. Así, a fin de cuentas, lo que más pesa es el reconocimiento de que el verdadero drama ocurre en un “aquí” (la ballena) en el que el poeta (Jonás) está atrapado:

La alegría del árbol y del pájaro allá arriba.

Las hojas y las nubes, el cálculo, cerca de lo que es. (21)

El poeta no tiene acceso a “lo que es” ni está “allá arriba”, es decir, no puede salir del

“aquí” que es, en realidad, ese espacio de luz y sombra entre el pasado y el presente. De ahí que en la poesía de Cardona Bulnes sea esencial la expresión de un anhelo, una nostalgia de lo que no se puede tener y que quizá nunca se tuvo:

Salto y vuelo

en soledad y claridad y pasos que al regresar al polvo penan muerte
por no haber instrumento que diga esta alborada,
sólo anhelo de volver a volar aves de nieve. (20)

La aliteración del tercer verso es el único y último recurso que le queda al poeta. El conflicto, como he señalado, más parece ontológico que metapoético. De ahí que no pueda resolverse en términos poéticos, dentro del poema, sino en el acto de comunión al que se hace un llamado totalmente abierto en la segunda mitad del libro:

Olamos este olvido, descuidando,
palpando no se qué que se nos haya
perdido tanto tiempo caminando.

Juntemos nuestros talles, nuestra nada,
silencio que divide platicando,
solamente hablándonos mirada.

Andemos soledades conociéndonos
como dos que se buscan enramada
rozándose sus penas, condoliéndonos. (49)

Aunque en la primera estrofa exista la conciencia de una pérdida, ésta no puede formularse; su presencia se reduce a un “no se qué que se nos haya/perdido...” Estamos ante la conciencia de una pérdida que no puede pasarse en claro. Sin embargo, lo que importa es el llamado —exhortación, ruego, súplica común— a juntar las pérdidas de cada uno. Por ello, como he señalado, Cardona Bulnes recurre a un imperativo comunitario que da cabida a todos los que han andado “tanto tiempo caminando.” Además, en esta segunda parte del libro, la seguridad referencial del mundo clásico ha sido reemplazada por la seguridad que ofrece otra tradición o, más bien, otro recurso de la tradición: el terceto endecasílabo de rima consonante. Así, el refugio ya no reside en la mitología, sino en la retórica. Al volver a esta forma retórica, el poeta pone en evidencia, otra vez, su confianza en el pasado porque es un mundo reconocible. Como señalé en el Capítulo 2, ésta es una tendencia que acerca a Cardona Bulnes a José Antonio Domínguez, Froylán Turcios y Antonio José Rivas, entre otros. Así, el regreso al pasado es parte de una estrategia para enfrentar las incertidumbres y las agresiones del presente. Por lo tanto, el refugio ya no es espacial (el “aquí” de la primera parte del libro) sino temporal (el “ahora” con que da inicio esta parte):

Ahora voy ahora. Perfil quedo.
 Toco pensar, sentir. Adentro, tacto,
 desando agorafobias, otro miedo. (29)

Sin embargo, desde este primer terceto se nos anuncia que la seguridad no es total. Si en la primera parte del libro el poeta manifiesta sus dudas a través de las interrogaciones, aquí (o ahora) se enfrenta a otro desafío, “otro miedo”. De ahí que un elemento esencial en esta segunda parte sea la ausencia de la mirada frontal, que es reemplazada por la mirada de perfil: “perfil quedo.” En la primera parte, la tradición precedía al presente, por lo que el movimiento era hacia adelante o hacia atrás: del aquí al allí; en la segunda parte, en cambio, las temporalidades se tocan en otra dimensión, van paralelas. Esto lleva al cruce o encuentro del yo empírico con el yo lírico en el “ahora” abierto por el imperativo comunitario. Pero esto se desconoce al principio, pues lo que importa es un ritmo marcado por la incertidumbre. La mirada sólo puede ser de perfil porque se busca establecer contacto de igual a igual con el que va al lado, con el que transita por la misma temporalidad y el mismo espacio. Lo que se busca es, entonces, un contacto humano. El poema ya no vuelve a la mitología clásica. En realidad, al lector le dará la impresión de que no sabe hacia dónde va el poema:

Ibis ahora. Jaspe, aquí. Pluma,
 arena. Vuelo, borde. Pugna, pacto
 deteniendo pirámides, espuma. (29)

El acto poético de esta parte ya no es el producto del choque tradición-modernidad, sino de la búsqueda comunitaria y hasta religiosa para afrontar las consecuencias de ese choque y la desolación del presente. El “acoso” de la primera parte reaparece en la idea de la “pugna”, pero ésta es seguida por un “pacto” ya establecido con el pasado y anhelado en el presente. Es decir, Cardona Bulnes ya ha hecho las paces, como lo hiciera Irineo Funes, con su mundo memorioso, y ahora ya no mira hacia atrás, sino hacia una realidad paralela con la que espera dialogar. Por otra parte, el centro ya no reside en el yo, sino en el nosotros del imperativo plural. La promesa de esta comunión no impide que, al igual que en la primera parte, se reconozcan los límites; ésta es una constante en la obra de Cardona Bulnes. Esta nueva fisura se evidencia en una relación ambigua con el lenguaje. En primer lugar, Cardona Bulnes suprime los artículos y las preposiciones, es decir, todos los nexos sintácticos que le darían coherencia y claridad a las imágenes. De esta forma, el lenguaje revela una fractura doble: lingüística y ontológica; en otras palabras, la incertidumbre sintáctica se traslada al plano del discurso. El vértigo de imágenes de la primera parte es sustituido por un movimiento tenso y calculado que prefiere la seguridad del verso corto. Asimismo, para que el desarrollo sea mucho más controlado, se recurre a la estrategia reconocible de la métrica y la rima. En segundo lugar, el sustantivo se ha convertido en verbo, el nombre se ha vuelto acción:

sólo retiro

Lunándose, aireándose, vién-
dose sólo verdad, fuera suspiro,
música. Liberándose rehén.

Esta función del nombre en movimiento quizá se deba al temor a la inercia. Es decir, el terror a seguir atrapado, como en la primera parte del libro, dentro de la ballena sin poder comunicarse con los otros, los que “están” aunque no se sepa exactamente dónde. Por una parte, los neologismos (lunándose, aireándose) atacan, como señala Barthes, “la estructura canónica de la lengua misma: el léxico” (43); buscan eliminar el convencionalismo social y, con ello, la función puramente mimética del lenguaje. Estamos ante un no-lenguaje que parte del lenguaje y lo desdobra de una manera excéntrica e irónica para liberarlo de su eje representativo reconocible. La palabra ya no es un “rehén” de la convención, pues ha entrado a un estado de pureza expresiva que sólo tiene sentido dentro de la lógica lingüística del poema. Al convertirse en verbo, el sustantivo ha entrado a otro nivel expresivo que lo pone, literalmente, en movimiento. Esta operación lingüística se vuelve una lección moral, que pone en evidencia un conflicto ontológico. Así —y esto distancia a Cardona Bulnes de la tradición de la poesía pura— el poema cae en la inercia si se cierra sobre sí mismo y si únicamente se limita a morderse la cola. Otra paradoja. El hermetismo de Cardona Bulnes —que tanto parece haber alejado a sus lectores, condenándolo al aislamiento—, es sólo una máscara retórica que oculta la verdad de una poesía hecha para ser compartida con los otros, con el

prójimo bíblico:

Oigamos esta noche derramándose.

Esta niebla creciendo flauta, lino.

Esta espuma nostalgias constelándose. (49)

No ha desaparecido la nostalgia, que ya no surge del conflicto de la primera parte: la imposibilidad de reconocer a Ulises (y a su séquito) en el laberinto de la modernidad. Esta otra nostalgia tiene los visos de una amenaza, la de la inercia que imposibilitaría la comunión humana. Ni la respuesta ni los medios empleados para buscarla son simples. El gran conflicto de Cardona Bulnes fue que nunca se quitó la máscara poética: su antiyo, que sólo tenía sentido en su poesía y que era ineficaz en otros ámbitos como la política y la vida social. Por eso, fue un solitario hasta su muerte; porque no dejó de ver la realidad desde ese interior, esa máscara que le venía de otros tiempos, clásicos y modernistas, y que discordaba con su contemporaneidad. Cardona Bulnes siempre fue Jonás en su ballena y cuando intentó salir a flote, a través de la publicación de sus libros, no podía respirar el aire enrarecido de la superficie. Por eso siempre volvía a su Comayagua, la misma de Rivas, en la que los límites eran reconocibles y no lo amenazaban ni lo agredían. En esa ciudad apartada de Honduras se desconocía la complejidad de un poeta cuyo mundo interior estaba habitado por una multitud en la que tropezaban filósofos, poetas, músicos y pintores que Cardona Bulnes había acumulado en su memoria. No le quedó más remedio que volverse Funes, el memorioso; como el personaje de Borges,

seguía leyendo a Lezama en la memoria y no dejaba de contemplar la “polvosa, vaporosa soledad” de la pintura de Ives Tanguy, especialmente del desolador “Mamá, papá está herido.” En esto Cardona Bulnes se parece a Yeats, quien, parafrestando a Hamburger, era un poeta montado entre dos siglos, entre la tradición y la modernidad, entre el Parnaso y la fuerza arrolladora de Joyce. Como Yeats, Cardona Bulnes fue un poeta moderno por su anarquismo, en el que se agitaban la literatura clásica y el éxtasis místico, Cristo y los héroes de la tragedia griega, Clark Kent y Ulises. Su obra no “se ha transformado en un museo de cera [sino] en una asamblea de voces vivas”, porque, en palabras de Yeats, “la sal antigua es la mejor para empacar” (78). Esa sal se convierte en el equipaje retórico que acompaña a Ulises en la poesía de Cardona Bulnes. Como señala Hamburger —y esto también define a Cardona Bulnes—, la modernidad de Yeats era nietzscheana, escéptica e irracional, psicológicamente moral y estática. Su alegría era trágica, pero alegría al fin, con un gozo sacudido por el esteticismo nihilista de Nietzsche. Precisamente, la inmoralidad nietzscheana busca el éxtasis a cualquier precio. Este es el éxtasis que al chocar con el placer barthiano sacude la obra de Cardona Bulnes. De este “nihilismo moral cargado de furia moral”, del que habla Hamburger (92), surgió la poesía de Cardona Bulnes. ¿Cómo logran Yeats y Cardona Bulnes su modernidad siendo poetas de formación y sensibilidad clásicas? “La tradición fue la coartada de Yeats”, apunta Hamburger; y es a esta máscara a la que recurrió Cardona Bulnes “para hacer del hombre solitario una multitud” (81). Como Yeats, Cardona Bulnes se enfrenta al conflicto entre el yo empírico y el yo poético. En ambos se busca, como dice Hamburger de Yeats, ensanchar “la brecha entre la experiencia empírica y la imaginativa” (85), y es

producto de este dilema que su poesía desafía las convenciones de la época. Esos poetas que, según Yeats, se caracterizaban por un “culto a la sinceridad”, en Cardona Bulnes se vuelven los poetas de lo obvio que practican una poesía comprometida. En ambos casos se trata de poetas que responden a las exigencias de su tiempo, pero no en el sentido en que lo hacen Cardona Bulnes y Yeats. Por esa razón, estos últimos no pueden entrar en diálogo con sus contemporáneos. Para Yeats se trata de una crisis de modernidad que lo enfrenta a aquéllos que “se han despojado de la máscara” y que abordan temas políticos con un lenguaje que rechaza el hermetismo. El mismo desfase ocurre en el caso de Cardona Bulnes, quien desde atrás de la máscara busca resolver su dilema interior en una poesía que está literalmente fuera de su tiempo. Se trata de un poeta que no hizo las paces con su universo contemporáneo.

Cardona Bulnes huye de esa poesía de lo obvio que se producía a su alrededor, y que lo rechazaba por hermético. Aunque no se llega a formularla, se le imputaba una especie de deslealtad hacia una realidad histórica, sociopolítica, con la que casi todos los otros poetas de su tiempo se sentían comprometidos. Digo que este reclamo no llegó a formularse, pues se limitó a aislar a Cardona Bulnes e, incluso, a borrarlo del mapa literario hondureño. El “desaparecimiento” de *Jonás...* es un triste ejemplo. Sin embargo, no hay tal deslealtad en su poesía porque qué más histórica puede ser la realidad humana a la que aspira esta poesía. Qué buscan los otros poetas de su tiempo sino esa comunión humana, solidaria —palabra tan cara a nuestra poesía— que lleva a Cardona Bulnes a decir:

Desmentecorporémonos. Seamos
mar uniendo su sal. Sobrevivámonos
volviendo donde mal nos separamos. (50)

Queriendo restaurar esa unidad llega a decir:

Sentimos nuestra ausencia, nuestra nada,
siendo nosotros sólo este desvío. (50)

Con Yeats, Cardona Bulnes bien podría decir: “Soy esta multitud, soy un hombre solitario, no soy nada” (81). Al respecto, en su estudio sobre el mundo órfico de Lezama Lima, Jaime Valdivieso se plantea la pregunta ineludible de la función que cumple una obra basada en “obsesiones ocultistas e irracionalistas que tan poco se avienen con el mundo concreto y práctico del socialismo” (25). Yeats, Cardona Bulnes y Lezama se enfrentan, así, a un dilema similar, pues no abandonaron un proyecto personalísimo a pesar de las exigencias históricas. Como plantea Valdivieso, desde una perspectiva revolucionaria la obra de Lezama —y esto se extiende a Cardona Bulnes— puede ser considerada ideológicamente reaccionaria, “opuesta al socialismo y encarnación de la tradición burguesa. Pero, a la vez, dentro del contexto de las relaciones de producción capitalista, representa los ideales de una burguesía humanista y liberal, contraria al despotismo, a la corrupción y al caos de los años anteriores a la Revolución” (25). Así como Rubén Darío y los modernistas se empeñaron en adoptar una actitud crítica y

sarcástica frente a la agresión y los desmanes de una burguesía provinciana, Lezama, al igual que Cardona Bulnes, “frente a un mundo anárquico y brutal, fundó uno lleno de sentido: sus construcciones míticas; frente a un mundo efímero, provisorio, corrupto, crea uno estable; al caos histórico en el que le tocó vivir, le opone un cosmos intemporal” (26). Este “cosmos intemporal” sienta sus bases en la tradición y al enfrentarse a la modernidad produce ese dilema al que no sólo se enfrenta Cardona Bulnes, sino, como he mencionado, toda esa línea de poetas que va de José Antonio Domínguez a Antonio José Rivas, pasando por Juan Ramón Molina y Froylán Turcios.

Cardona Bulnes viene de esa tradición y asume en su relación con el lenguaje y, por ende, con la historia una posición diferente a la de casi todos sus contemporáneos. Allí está la diferencia entre su poesía y la que se produce en el medio. Su exploración metalingüística no es reconocible porque busca rebasar esa relación directa con un presente histórico del que desconfía. En los tercetos anteriores confiesa que está consciente de que hubo un cruce espacio-temporal en el que el yo poético y el yo empírico se separaron: “donde mal nos separamos”, “siendo nosotros este desvío.” Esta confesión dramática lo lleva luego a admitir:

Este secreto cansa donde fuimos. (51)

El verso anterior es contundente a pesar de que la temporalidad que expresa es ambigua. Los tiempos se cruzan como en la primera parte del libro. Lo que sobrevive es la nostalgia de la pérdida y el terror a que la unidad no se cumpla. Si bien el llamado tiene

características morales y religiosas, el poeta reconoce sus límites y, por lo tanto, no adopta una actitud mesiánica, tan común en la poesía revolucionaria latinoamericana. Cardona Bulnes nunca llegaría a declararse “voz de los que no tienen voz” porque su límite está en el cuestionamiento de la función de la poesía, del porqué del rito. Al igual que Yeats, hizo “su poesía como resultado del conflicto consigo mismo, y no de la solución de ese conflicto” (95). Además, no teme a expresar sus dudas, sus límites, en fin, su humanidad: “Sentimos nuestra ausencia, nuestra nada” (50). Así que si hay un llamado en su poesía es desde una humildad franciscana que invita a unirse a pesar de o sin temor a las imperfecciones; porque el poeta, como dice:

No impone su creación. La da alumbrando.

Pudiéramos pasarle su sonrisa

veríamos sus mundos milagrandos. (56)

Especialmente en esta parte del libro se da una aproximación humilde y transparente de Cardona Bulnes a su poesía, tanto que la tercera persona, al referirse al poeta, implica un alejamiento respetuoso. Además, como señala Barthes, ocurre una especie de franciscanismo “[que] convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente” (16). El diálogo es mucho más difícil en el caso de Cardona Bulnes porque se trata de un poeta sin persona pública. Por una serie de circunstancias, sufrió en persona el aislamiento al que fue condenada su obra. De ahí que lo que haya de público o comunicable en Cardona Bulnes está en su obra. Sin embargo, el

diálogo se complica por la retórica empleada para formularlo. A propósito de Eliot, dice Hamburger que “no necesitamos saber nada de la vida personal de Eliot para sentir con más fuerza la presencia del poeta que en la obra de poetas menos dotados y que emplearon con toda libertad sus experiencias personales y sus “verdaderas” personalidades”(138). En realidad, se podría decir que lo que necesitamos saber sobre Cardona Bulnes —sus aficiones intelectuales y sus aflicciones ontológicas— está en su poesía. Por lo que su aislamiento físico se vuelve parte esencial de su poesía y puede entenderse desde ella. El retiro de Cardona Bulnes, forzado y voluntario al mismo tiempo, tiene los visos de un misticismo ascético que es, a su vez, esencial en su poesía. Es decir, sin importar las circunstancias que llevaron a Cardona Bulnes a desligarse del mundo intelectual del momento —porque es lógico pensar que su relación continuó siendo cercana con poetas del pasado, con quienes podía dialogar sin que mediaran los vicios del intelecto—, el camino que siguió ya está anunciado en su poesía y parece obvio y hasta necesario por las características de su mundo intelectual. Sólo a ese aislamiento místico podía llevarlo su propia poesía. No se trató de un suicidio intelectual, sino de una necesidad ontológica. El medio que dejó atrás o que lo dejó ya no tenía nada que decirle a un poeta que había trascendido ese mismo medio por una elección personal y, además, por sus exigencias intelectuales. No es allí a donde la poesía de Cardona Bulnes quiere volver, no le interesan, como dice en *Los interiores*, los “amigos que Circe volvió cerdos” (7), sino esos lectores de los que habla Barthes, capaces de seguirlo en su goce poético y su búsqueda humana. Es una poesía que, como diría Barthes, tiene “ese poco de nervios necesario para seducir a sus lectores” (12).

La insularidad no tiene para Cardona Bulnes el mismo sentido que le da Valery, quien se describió a sí mismo como “insular” para “significar la peculiar manera de estar contenido en sí mismo.” El mismo Valery, citado por Hamburger, mencionó que “nunca sentí la necesidad de hacer que los otros compartieran mis sentimientos sobre el tema que fuera” (139). Para Cardona Bulnes, ser insular es un estado del ser que no le impide salirse del yo poético para buscar esa comunión humana y casi religiosa que es esencial en *Los interiores*. Aunque en su poesía el diálogo parezca ser consigo mismo, se vislumbra la necesidad de un interlocutor que sacaría al poeta de la insularidad valeriana. Esta es, precisamente, la función que el imperativo comunitario cumple en la segunda parte del libro, separándolo así de los preceptos de la poesía pura. A través de esa comunión, lo que se busca, en el fondo, es la armonía pitagórica y platónica entre el hombre y el cosmos. La búsqueda del poema total, según la emprendió Mallarmé, se vuelve la búsqueda de “una visión del mundo sentido y concebido como totalidad.” Como concluye Jaime Valdivieso en su estudio sobre Lezama Lima, “el principio de oposición culmina en “una unidad totalizadora y armónica”, por lo que “los contrarios se disuelven en la unidad” (26).

El aislamiento toma las formas de goce y sacrificio. “La conciencia misma, dice Hamburger, se convierte en la causa de un insoportable sufrimiento, una especie de sufrimiento que Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, había atribuido al ‘estado de individualización’” (139). Consciente en todo momento de este dilema, el poeta de *Los interiores* descentraliza el yo de la primera parte del libro y crea, en la segunda parte, un espacio de encuentro con el prójimo/lector. Asimismo, una de las formas empleadas en

este discurso poético para salir de la insularidad es la expresión de dudas personales, con lo que el poeta afirma su humanidad y, por ende, su mortalidad. Esto lo acerca a los otros. En este sentido, como hace ver Hamburger, “la poesía es más verdadera que el poeta” (152). En *Los interiores* se busca ese diálogo más allá del texto porque, como dice Fernando Pessoa, citado por Hamburger, no se puede renunciar a “la terrible importancia de la Vida..., esa conciencia que hace imposible para nosotros producir arte sólo por amor al arte y la conciencia de tener un deber hacia nosotros mismos y hacia la humanidad” (153). Así, el hermetismo de Cardona Bulnes no reside en la idea, sino en el lenguaje. Al respecto, lo que dice Hamburger sobre Montale define perfectamente el hermetismo de Cardona Bulnes: “El hermetismo de Montale nunca ha sido un escape de la realidad más desagradable de su tiempo. No es un hermetismo de la experiencia y de la sensibilidad..., sino del lenguaje y el acto” (222-23). Por lo tanto, es una aproximación al lenguaje que le ha permitido mayor autonomía a la poesía. Por la misma razón, como dice Valdivieso de Lezama, “al exponernos a una aventura espiritual extraordinaria (que trasciende y enriquece la realidad, más allá de cualquier fórmula socio-económica), amplía el ejercicio de la libertad en su forma más profunda” (26).

Tanto en la segunda como en la tercera parte de *Los interiores*, el poeta debe “decidir” cómo enfrentarse a ese dilema entre el hermetismo expresivo y el peso, en el fondo, de las circunstancias históricas. La respuesta no es simple porque, para el caso, en la segunda parte la forma tradicional del terceto endecasílabo en rima consonante garantiza la seguridad de una forma que puede resistir cualquier sacudimiento emotivo. Además, el yo poético parece despojado de las adherencias circunstanciales que lo

vuelven impersonal. Sin embargo, el yo poético actúa como medio, no como sujeto y, por ende, posee toda la autonomía que considera necesaria para no renunciar a su viaje interior; se trata de esa autonomía de la imaginación que tiene que ver con el “cosmos intemporal” de Lezama. A lo que bien se puede decir que renuncia, por el tono y por ese compromiso ineludible con la forma, es a las tendencias de la época. De ahí que la obra de Cardona Bulnes haya sufrido un desarraigo respecto de su tiempo. Este desarraigo ha ocurrido por una actitud de desconfianza de doble vía: los que practicaban la poesía comprometida manifestaron una aguda desconfianza hacia una poesía que consideraban desfasada; mientras que, por otro lado, la poesía de Cardona Bulnes manifiesta una desconfianza hacia recursos líricos que, por estar sujetos a un compromiso político, carecen de autonomía. Cardona Bulnes desconfía de la imposición estilística y temática en la que impera la urgencia de una comunicación directa. Prefiere quedarse en su poesía, como Jonás en la ballena. Así, como señala Hamburger, “pertenece a sus poemas, y sus poemas pertenecen a cualquier lector dispuesto a seguir sus caminos exploratorios” (224). El poeta prefiere que la relación entre el tema y el lenguaje siga siendo autónoma y hasta ambigua; pero es de esa ambigüedad, como del choque tradición-modernidad, de donde surge una libertad creadora sin límites, como no sean los límites ontológicos.

El poema largo como un gran “vaciadero” memorioso

Con respecto a los límites impuestos a la libertad creadora, Margaret Dickie señala que en la época en que se desarrolló el modernismo europeo y norteamericano,

“todo se confabulaba contra la escritura de poemas largos, incluso los mismos poemas que fueron escritos” cuestionaban su identidad (1). Podríamos decir, entonces, que Cardona Bulnes escribió sus extensos poemas en una época que favorecía la poesía breve o de mediana extensión. Esto no sólo tenía que ver con la forma, sino con el estilo de cada poeta y, sobre todo, con la relación que ese poeta asumía entre el lenguaje y la realidad. Así, en la poesía hondureña de la época se pone énfasis en el carácter discursivo del lenguaje, mientras que el estilo se define por una predilección metafórica particular. De esta perspectiva surgieron los libros comprometidos de Roberto Sosa y Pompeyo Del Valle y los poemas de temática civil de Óscar Acosta. Cardona Bulnes, por el contrario, no favorece el discurso, sino la función epistemológica del lenguaje. Si hay discurso en su poesía éste es eminentemente poético, es decir, comprometido con la construcción de una realidad textual que requiere de la extensión convulsa del poema largo para ponerse a prueba. Por ende, a la velocidad —por no decir urgencia— de una época que vio grandes cambios sociopolíticos, Cardona Bulnes le opone la energía interna de sus grandes arquitecturas verbales. Esto lo llevó a un no-estar-al-día, mejor dicho, a quedarse voluntariamente al margen, metido en una estética que sólo creía en sí misma. Precisamente, el poema largo cree en la extensión; no en la velocidad, sino en el vértigo. Su ritmo no responde a la concentración del poema breve, sino a una prolongación espacio-temporal sembrada de núcleos significativos que convierten la extensión del poema-monstruo en un campo minado de significaciones. La poesía breve está en la tierra, como dice Barthes, “para nuestros pequeños placeres” (29). El placer del poema largo no reside en la tensión de la fórmula breve, sino en la concentración intelectual; no

tensa, sino intensa. No sólo es el placer de las imágenes iluminadas por el ingenio poético, como ocurre en el poema breve, sino también el hechizo de la inteligencia en juego consigo misma.

La extensión formal del poema largo lleva, pues, a la extensión de las ideas y, como dice Dickie, a una lucha con la idea de longitud (1). Así, los textos de Cardona Bulnes se debaten entre la inmensidad del mundo filosófico, religioso, lingüístico o literario que quiere explorar y la vastedad de la forma para expresarlo. La formulación del gran poema lleva a veces toda la vida, como ocurrió con los *Cantos* de Pound, el *Cántico* de Guillén e, incluso en el siglo diecinueve, el gran proyecto irrealizable de Mallarmé. Precisamente, como señala su biógrafo Gordon Millan, Mallarmé sentó las bases filosóficas de su gran poema a la edad de veintiún años y, al principio, consideró que le llevaría veinte años escribirlo; después de unos años y de muchos azares intelectuales, laborales, familiares y económicos, se dio un plazo de diez años para concluirlo (155). El mismo Millan también cita una carta que Mallarmé le envió a Verlaine en noviembre de 1885 en la que confiesa que lo que buscaba era escribir *Le Livre*, una obra tan vasta como el universo:

Apart from my prose works, my early poems and those which followed in similar vein, published here and there, every time a new number of a literary review appeared, I have always dreamed about and attempted something else, with the patience of an alchemist, ready to sacrifice all my vanity and all my satisfaction just as in the olden days people burned their furniture and the beams of their roof

to fuel the furnace of the Great Work. What am I talking about? It is very hard to explain. A book, quite simply, in many volumes, a book which is truly a book, structured and premeditated, and not a mere collection of random acts of inspiration, even if they were marvellous... I will go further. I will say: the Book, persuaded as I am that there is only one, which has been attempted whether they knew it or not by anybody who has ever written, including men of genius. The Orphic explanation of the Earth which is the sole task of the poet and the supreme literary game. (252)

Al jubilarse de su puesto de profesor de provincia, a la edad de cincuenta y tres años, consideró que ya era tiempo de sentarse a organizar sus apuntes y el cúmulo de ideas que tenía para la Gran Obra; murió tres años después sin lograr lo que quería y sin saber que pocos años antes de morir había escrito, a la carrera para enviarlo a última hora a una revista, su gran poema *Un lance de dados*. En el plano visual, el poema reproduce una constelación que gira sobre el cielo vacío de la página; las palabras no son sólo astros, sino ideas. Como señalé en el caso de la poesía de Cardona Bulnes, el lenguaje dialoga consigo mismo. “Este texto denso e intrincado, agrega Millan, que conjura un caleidoscopio de imágenes que demandan mucho del lector, es el resultado de un interés de toda la vida en la relación entre la ciencia y el arte, el lenguaje y el mito, el ritual y la religión” (310). El mismo Mallarmé decía que era capaz de “explicar el mundo” en cuatro páginas (310).

De manera similar, Margaret Dickie apunta que no debe sorprendernos que los modernistas norteamericanos, entre ellos Eliot, Pound, Hart Crane y William Carlos Williams, se lanzaran a un proyecto tan vasto, ya que eran “serios y ambiciosos” (1). Sin embargo, al rigor intelectual es necesario agregarle la concepción de la escritura como trabajo, en el sentido que le daba Poe, que lleva a la construcción, pieza por pieza, de una gran obra arquitectónica. Como veremos en el siguiente capítulo, Cardona Bulnes e Irineo Funes le suman dos aspectos esenciales: la paciencia, que permite la constancia, y una fe obstinada en la obra; esta última es parte de un credo del artista, según el cual el sentido de la culminación de la obra le da sentido a la vida. Por otra parte, las características esenciales del poema breve —“brevedad, intensidad, precisión metafórica, rigor rítmico” (Dickie 1-2)— no desaparecen en el poema largo, sino que se someten a un rigor basado en la extensión. Así, la “máxima eficiencia expresiva” (2), que paradójicamente proponía Pound, se convierte, por una parte, en esos núcleos significativos ya mencionados y, por otra, en una vertiginosa sucesión de imágenes, como ocurre en *Jonás...* Como señalé, la tensión expresiva se vuelve intensa, pues, como veremos en el siguiente capítulo, el texto de Cardona Bulnes pocas veces se detiene a tomar aliento; ni el poema ni el lector tienen tiempo de respirar porque en un parpadeo el poema ya se nos ha perdido en su babel.

Tal como apunté en el capítulo anterior, la escritura de poemas largos no es muy frecuente en la poesía hondureña. Es una tradición que, en mi opinión, comienza con el *Himno a la materia* (1901), de Domínguez, porque es un texto concebido como un poema orgánico que gira sobre un eje temático preciso: la relación hombre-materia-mundo. En

esto reside su unidad. Sin embargo, lo destacable del poema de Domínguez no es la forma en sí, pues recurre a la silva, sino la sujeción de la forma al tratamiento de una idea; el poema busca poner a prueba un discurso vastísimo y, para ello, requiere de una forma extendida. Sesenta años después, Óscar Acosta lleva este rigor poético a un extremo mucho más feliz para nuestra poesía: *Tiempo detenido* (1961). En este caso, la forma está consciente de sí misma, pues desde el principio se plantea el proyecto de convertir todo el libro en un solo poema. Las ideas residen en el discurso poético, como corresponde a la tradición de la poesía pura. Acosta no busca la armonía universal, que ocupaba a Domínguez, sino la armonía poética; la verdad está en la forma, mejor dicho, dentro del poema, y éste es un mundo cerrado que se basta a sí mismo. Obviamente, el mundo intelectual de Acosta es mucho más vasto que el de Domínguez; por eso, su proyecto tiene otros parámetros que le vienen de los modernistas norteamericanos y, sobre todo, de la poesía española de la primera mitad del siglo. El título del libro de Acosta implica que el poema o el acto de hacer poesía se ha detenido a pensarse, por lo que el texto se impone como otra realidad, que corre paralela al tiempo de afuera, que no se ha detenido. Éste es nuestro primer libro puro, en el sentido en que lo son el *Cántico* de Guillén y los jardines cerrados de Jiménez. Si Acosta abandonó esta concepción de la poesía en sus libros posteriores, quienes la continuaron fueron Antonio José Rivas y Cardona Bulnes. El primero se replantea el lenguaje poético como tema del poema en *Mitad de mi silencio* (1964) y llega a la pureza, es decir, a la “palabra iluminada” (51) a través de la concentración expresiva, la precisión metafórica y el rigor rítmico, de los que hablaba Dickie. Sin embargo, esa profunda intensidad que caracterizó a Rivas contiene a

cada poema en sí mismo y le impide incorporarse de manera orgánica al universo del poema largo. En todo caso, el rigor retórico de Rivas va a la par de una fuerza expresiva que no desperdicia su energía, como lo hicieron Molina y, después, Jacobo Cárcamo (1916-1959). Lo que le importa a Rivas no es la expansión, sino la concentración explosiva que convierte sus poemas en verdadera “caligrafía de alto voltaje”, como dice Octavio Paz (257). Si bien las metáforas de Sosa y Del Valle iluminan la realidad, las de Rivas iluminan el lenguaje. Es aquí donde se encuentra con Cardona Bulnes, en quien la iluminación se vuelve expansiva hasta alcanzar a todo el libro; cada poema se somete a una duración orgánica que convierte el libro en un solo poema. De esta forma, Acosta y Rivas son los antecedentes inmediatos de Cardona Bulnes. Los tres coinciden en sus esfuerzos por purificar el lenguaje a través de un trabajo riguroso sobre la forma. Si la concentración formal le impide a Rivas llegar al poema total, Cardona Bulnes procede a la inversa: el poema largo avanza vertiginosamente hacia la concentración total: el silencio; en otras palabras, el lenguaje se expande hasta el límite hasta alcanzar la transparencia o la pureza total: el gran silencio dentro de la ballena. Rivas llega a la pureza expresiva a través del rigor metafórico en el que la palabra se ilumina a sí misma. Cardona Bulnes, por su parte, convierte la concentración en expansión; sus metáforas son grandes imágenes extendidas sin contornos definidos. Hay otra diferencia que separa a estos poetas, no en el plano del lenguaje, sino en el de las ideas: el hecho de que Rivas le abra su poesía a la temática civilista. Como señalé en el segundo capítulo, al hablar de la Patria o de Morazán, el poema deja de iluminarse a sí mismo para mirar hacia afuera; la idea o el discurso se impone al lenguaje, como ocurre en la poesía de temática

sociopolítica. De esta forma, a pesar de la novedad metafórica, Rivas vuelve a esa tradición literaria hondureña que arrancó del siglo diecinueve, concretamente de la Reforma Liberal; los héroes le toman, literalmente, la palabra que antes se bastaba a sí misma. La pureza se abre a la Historia y se vuelve referencial, mejor dicho, impura. Rivas se integra, así, al discurso poético de sus contemporáneos, mientras que la poesía de Cardona Bulnes sigue corriendo paralela a ese mismo discurso. Es necesario aclarar que la “integración” de Rivas se da por convicción personal, no por aceptación del medio; en otras palabras, su ética lo lleva a tratar temas del imaginario nacional, por lo que es su decisión personal la que lo acerca a la historia y, por ende, a la poesía de la época. Sin embargo, tanto su vida como su poesía siguieron siendo estrictamente privadas; lo que lo mantuvo alejado del medio que lo rodeaba. De hecho, *Mitad de mi silencio* pasó desapercibido por más de veinte años y no fue sino hasta 1986 que se reeditó. Esta privacidad tiene que ver con la soledad iluminada en que vivió Cardona Bulnes, a pesar de las distancias sociales que los separaban en la ciudad que compartían.

Si estos poetas conciben el poema breve y el poema largo como operaciones sobre el lenguaje, el primero, diría Dickie, es producto de una “experimentación controlada” (2), mientras que el segundo requiere de un rigor extendido. Dickie señala que antes de lanzarse a la poesía larga, los modernistas norteamericanos experimentaron con el poema breve, basados, sobre todo, en un principio de innovación. Los resultados fueron tan novedosos que estos poetas, “experimentadores por definición” (3), continuaron buscando nuevas formas para no caer en la repetición. “Así pasaron, conscientes de sus propios logros, a una etapa de experimentación, un esfuerzo que buscaba llevar sus

aventuras breves, difíciles y alejadas del lirismo mimético, al extremo del poema largo” (3). Esta experimentación radical, concluye Dickie, transformó a los poetas y le cambió el rumbo al movimiento modernista, pues se pasó de un lirismo breve y personal al “poema largo y público” (3). Un claro ejemplo lo ofrece el paso de Eliot de los *Poemas*, de 1920, a *La tierra baldía*, de 1922; las exploraciones formales, los juegos retóricos y la concisión de los primeros dieron lugar a una obra definitiva y madura. También implicó el paso de una etapa rebelde e iconoclasta a un estado de reflexión y reposicionamiento que culminó en la “aceptación final de lo que el poema largo había conservado y, de manera simultánea, a la búsqueda de un final convencional y coherente que nunca se había intentado” (4). No sólo ocurrió el paso de la experimentación al convencionalismo, sino que, a medida que estos poetas maduraban, se operaba en su obra “un movimiento de revisión constante en el que los poetas, cuya ambición original había sido extender los recursos del lenguaje, encontraron los límites no sólo de ese mismo lenguaje, sino de sí mismos”. Por lo tanto, concluye Dickie, mientras dejaba su energía en la poesía larga, el Modernismo “se convirtió al final en un movimiento conservador, completamente diferente de sus inicios revolucionarios” (4). Para entender este proceso, señala Dickie, es necesario no sólo estudiar los poemas largos de este período como entes acabados, sino analizar su “historia interna” para descubrir desde su proceso de gestación y desarrollo, hasta su forma final, pasando por todo ese período de revisiones que forma parte de su “larga historia de composición” (4). Esto lleva a definir lo que Dickie llama la “narrativa de la composición” (4), mejor dicho, la biografía, si se quiere, del poema, en la que se define la estrecha relación del poeta con su creación. El poeta se enfrenta, así, al dilema

de una forma que, en el caso de Cardona Bulnes, no se practica en el medio que lo rodea. La operación se vuelve mucho más solitaria por la base lingüística del poema y por el carácter de las ideas abordadas. Entonces, la biografía del poema está íntimamente ligada al estilo de vida del poeta, quien también vive aislado. Este espíritu de privacidad se transmite a la textura del poema y deriva en una fe absoluta en la obra y en la construcción de una identidad poética y ontológica basada en espacios interiores; de ahí los títulos, también cerrados, de los libros de Cardona Bulnes. El caso de los modernistas estudiados por Dickie resulta excepcional porque se trataba de un grupo de individuos que trabajaban cada uno por su cuenta en proyectos que, desde la distancia y de manera simultánea, iban adquiriendo vida propia y, a la vez, se comunicaban entre sí sin tener contacto directo. Cardona Bulnes, por su parte, nunca llegó a compartir esta simultaneidad generacional en la que al final se reconocieran las obras producidas aisladamente.

Se enfrentó solo, incluso, al dilema de definir la naturaleza del poema largo. Sin duda, su característica más sobresaliente es la longitud; es largo, señala Dickie, “en el tiempo de composición, en la intención inicial y en la forma final”. Al poema largo modernista, concluye, “le interesa sobre todo su propia longitud” (6). Podría decirse, además, que el poema largo es un sustituto de la épica o, al menos, la última forma que ha adquirido para manifestarse, no tanto por la complejidad temática y la secuencia narrativa, como por su extensión. De hecho, el poema largo se plantea como una imagen del universo; de ahí su carácter monumental. En lo que se refiere al proceso de composición, los textos de Cardona Bulnes, como los de Guillén y de Jiménez, se basan

en un principio de autonomía poética que viene de la poesía pura. Así, el gran poema es la obra total extendida sobre una dimensión espacio-temporal ilimitada. La extensión no está supeditada a la secuencia narrativa de la épica, porque, como señalé, éste es uno de los elementos impuros de los que se aleja la poesía pura. Al respecto, Barthes hace ver que el poema largo “no lo leemos con la misma intensidad de lectura [que aplicamos a la narrativa]; se establece un ritmo audaz poco respetuoso de la integridad del texto” (18). De esta forma, la poesía de Cardona Bulnes deconstruye la narratividad del texto y no permite una lectura de corrido, sino una lectura de intermitencias y centelleos, que iluminan las vastas regiones del texto que hemos leído bajo el efecto de la hipnosis. El poema largo es como el cuerpo vestido del que habla Barthes, en el que a veces la piel relumbra entre dos piezas o entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante o la manga); es ese centello el que seduce, pues resulta de la puesta en escena de un juego entre apariciones y desapariciones (17). Por lo tanto, esta obra cargada de significados no es posible leerla con la avidez que nos arrastra al desenlace de los textos narrativos. No hay, como en la novela, esos “lugares quemantes de la anécdota”, de los que habla Barthes (18). Por esa misma razón, como infiere Barthes, el lector de los poemas largos goza de impunidad; puede saltarse los pasajes que considere impenetrables y descartar lo que considera inútil para el conocimiento del rito en su búsqueda desesperada de esas articulaciones que hacen avanzar el enigma. La lectura se vuelve un rito discriminatorio, en el que el lector crea grandes fisuras en el texto “por un simple principio de funcionalidad” (19). Si no se trata de una obra narrativa, lo que no se lee no afecta el desenvolvimiento textual. Barthes habla de dos tipos de lectura: la lectura rápida, que

sigue la anécdota, y la lectura aplicada, en la que no cautiva la extensión o “el desplazamiento de las verdades, sino la superposición de los niveles de significación” (20). Sin duda, la poesía de Cardona Bulnes se adhiere al segundo nivel de lectura, pero su hermetismo, tanto en el plano del lenguaje como del discurso, “hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores, de sus recuerdos; pone en crisis su relación con el lenguaje” (22). De hecho, bien podría argumentarse que la poesía de este hondureño saca de quicio y no se sabe para donde va, aunque se intuya de donde viene (por sus referencias intelectuales). Como he señalado, es una poesía anacrónica, perversa, demasiado personal, excesivamente críptica e incómoda porque desafía nuestra inteligencia y, sobre todo, nuestra paciencia en una época en que no tenemos tiempo para leer. Cardona Bulnes es ese sujeto anacrónico del que habla Barthes, “pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia del yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce)” (23).

Ese hedonismo profundo, que roza en el desperdicio textual, lleva a Cardona Bulnes a buscar lo que Barthes llama la lengua esencial, es decir, la “lengua gramatical” (37). Así, sus textos no nos cuentan una historia, por lo que un poema no está ligado narrativamente al anterior. Cardona Bulnes propone, más bien, una secuencia de ideas, sobre todo metapoéticas, a través de estructuras lingüísticas que dialogan entre sí; esto es evidente, sobre todo en *Jonás...* debido a los principios que aplica para definir la

estructura orgánica del poema. Tampoco hay una secuencia narrativa, a pesar de que sus libros hayan sido concebidos como un gran viaje. Sin embargo, se trata de un viaje tanto lingüístico como ontológico dentro de un espacio cerrado; mejor dicho, el viaje no es progresivo, pues lo que avanza no es el poema, sino las reflexiones sobre el acto de hacer poesía. La estructura de *Jonás...* se vuelve mucho más compleja porque parte de una base matemático-filosófica que a Cardona Bulnes le viene de la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Este tema lo veremos detenidamente en el siguiente capítulo. Por otra parte, el libro-poema de Cardona Bulnes estaría más cerca de los *Cantos* de Pound, el *Cántico* de Guillén y los jardines cerrados de Jiménez, que de *La tierra baldía* de Eliot, ya que el poema de Eliot no se plantea el dilema del libro transformado en un solo poema, sino que el poema es su propio fin; su identidad es absoluta dentro de sí misma. Los otros textos, en cambio, son obras que fueron creciendo con el tiempo, abriéndose a nuevos poemas que pasaban a formar parte del poema total; con éste compartían el mismo espíritu que contribuía a aniquilar su existencia como entidades separadas, pues su fin último era integrarse a un texto mayor. Por esa razón, resulta difícil hablar de poemas separados en la obra de Cardona Bulnes, ya que éstos son sólo fragmentos o apartados del libro que les da vida. Claro que algunos de estos apartados pueden leerse como textos con sentido individual. Sin embargo, su verdadero sentido lo completa el hecho de que son parte de una estructura para la que fueron creados. A pesar de que se desconozca el resto de la obra de Cardona Bulnes, me parece que sería difícil encontrar poemas sueltos en toda su producción porque es obvio que cada uno de sus libros ha sido concebido como un proyecto que al extenderse a lo largo de los años se ha ido tragando, literalmente, como la

ballena todo lo que el poeta escribía en ese período. Esto obedece a una entrega rigurosa, paciente y fiel a una sola empresa. Sobre todo en *Jonás...*, cada fragmento da la sensación de haber sido escrito en el orden en que aparece en el libro, incluso el sistema enumerativo empleado por Cardona Bulnes contribuye a esta percepción. Por otra parte, la no existencia de poemas sueltos la refuerza el hecho de que Cardona Bulnes nunca publicó en periódicos o revistas, sino hasta poco antes de morir, cuando ya sus libros estaban terminados. Por lo tanto, el lapso transcurrido entre la concepción de cada uno de sus libros y su culminación debió estar destinado casi por completo a ese proyecto. Además, es obvio que a Cardona Bulnes le interesaba publicar el libro terminado porque, por ejemplo, sometió dos libros a concurso —*Los interiores* y *Los ángeles murieron*— y publicó *Jonás...* en Costa Rica. Ninguna parte de estos libros apareció antes de la publicación del texto completo. Los últimos poemas que Cardona Bulnes publicó en el boletín literario de la Editorial Universtaria, en 1990, pertenecen a una época posterior a sus libros; esto lo revela su conexión con la prosa que produjo en ese mismo período.

Un elemento que separa a este poeta de los modernistas norteamericanos es el hecho de que éstos están comprometidos con el carácter público del lenguaje poético, ya que partían de un fin didáctico que convertía sus poemas, como hace ver Dickie, en una “celebración de la ciudad, modelos de buen gobierno, valores y visiones de la vida. Abiertamente didácticos, los poetas se dedicaron a dar lecciones que no eran necesariamente difíciles, sino simples preceptos que requerían formas de expresión novedosas y complejas que respondieran a las condiciones del mundo moderno” (8). Esto los acercaba a la tradición civilista y democrática de la poesía de Whitman, según la cual

el poema tenía que abrirse para dar cabida a toda la humanidad. El poema también se abría a la historia, en busca de su propia biografía intelectual. Precisamente, el proceso de composición se daba paralelo a un trabajo de investigación que llevaba a estos poetas a “leer libros de antropología cultural, textos antiguos en latín o en provenzal, mapas geológicos de las ciudades, oscuros tratados de historia; todo como parte de la preparación para el gran poema que pretendían escribir” (10). De esta forma, combinaban la lectura y la escritura; al final, el resultado es un poema-palimpsesto que muchas veces, como en *La tierra baldía*, necesita de las anotaciones del autor para revelar sus referencias oscuras. De hecho, desde la primera edición, en 1922, Eliot decidió anotar al margen de cada página las fuentes a las que se referían ciertos versos. Todo este material intelectual debía ser organizado, como decía Hart Crane sobre su propio poema *El puente*, “en un orden preciso para soldarlo al final en su forma natural” (10). Pound también confesaba que sólo con “la ayuda de Dios” podría reunir todo este material “en una especie de diseño arquitectónico” (10). De ahí que Lawrence Rainey haya titulado su libro sobre los *Cantos*, *Un poema que contiene historia*; mientras que Jerome McGann lo llama, dentro del libro de Rainey, “un poema que contiene bibliografía” (33).

Si consideramos estas dos aperturas —a la humanidad whitmaniana y a la erudición— en la poesía de Cardona Bulnes, vemos que la primera se da como un anhelo formulado pero imposible de realizar. Como señalé en el segundo capítulo, en sus libros se manifiesta el deseo de un diálogo con el mundo que rodea a la ballena; pero este afán comunicativo reconoce sus propios límites y no rebasa la realidad lingüística que lo formula. En algunos casos, como vimos en el uso del imperativo comunitario —para el

caso, en *Los interiores* apela a un “[D]esmentecorporémonos. Seamos/mar uniendo su sal” (50)—, el poema quiere abrirse, pero esto no se logra por los límites que le impone su propio hermetismo órfico. A lo que sí se abre es a un mundo de referencias que va desde la antigüedad clásica hasta la Biblia, pasando por la filosofía de Wittgenstein, la pintura (Yves Tanguy, Picasso, Magritte), el cine (Wajda, Widerberg), la lingüística (Saussure) y, sobre todo, la literatura con la que se identifica: Beckett, Jiménez, Char, Borges, Mallarmé, entre otros. Lo que no hace Cardona Bulnes es revelar sus fuentes de la manera didáctica en que lo hacían Eliot y Pound. Como he señalado, este mundo codificado, del que sólo él posee el “ábrete, sésamo”, le ofrece una seguridad intelectual que lo salva, a la manera de una pose, de la indiferencia del medio y, a la vez, se vuelve un alimento espiritual en el sentido que los recuerdos lo eran para Irineo Funes.

Algo más que lo acerca a Eliot y, sobre todo, a Pound es el rechazo de la estrategia narrativa y argumentativa, como señala Dickie (11), que tradicionalmente ha caracterizado al poema largo. Un claro ejemplo serían las silvas de Andrés Bello e, incluso, el *Himno a la materia*, de Domínguez; ambos recurren a una forma poética tradicional que se prestaba a la argumentación didáctico-filosófica. Sin embargo, como Eliot y Pound, Cardona Bulnes prefiere “iniciar el poema largo con una imagen, un símbolo, el fragmento de una traducción”; en fin, como concluye Dickie, estos poetas “comienzan a escribir el poema largo como si fuera a ser una lírica extendida” (11). Por esa razón, los dos libros de Cardona Bulnes se abren con la imagen de un viaje que comenzó mucho antes de la lectura del poema. Es decir, el poema arranca con una imagen dada, de realidad incuestionable, cuyo movimiento se inició antes de la primera

palabra del primer verso. El poema ya estaba en camino cuando comenzamos a leerlo y, sin darnos tiempo de reaccionar, se extiende frente a nosotros “devorándonos... enguyéndonos hasta lo último”, como dice al inicio de *Jonás...* (16). El poema es, pues, una “lírica extendida” que parte de una imagen —Ulises en *Los interiores*, Jonás en el libro del mismo nombre— que inútilmente tratamos de seguir entre el laberinto verbal que se nos viene encima. Sobre este vértigo que acaba tragándose al lector volveré detenidamente en el próximo capítulo.

En un afán por definir su propia biografía intelectual, los dos libros comienzan con imágenes que no les pertenecen, pues provienen de textos canónicos: la *Odisea* y la Biblia. Se trata de un palimpsesto descarado en el que el texto clásico entra de nuevo en un proceso de composición y se prolonga en un libro que tiene prisa por descubrir su propia identidad. Precisamente, a Cardona Bulnes le interesa, como diría Barthes, adelantarse con su máscara (68), señalándose a sí mismo con el dedo, para que reconozcamos sus señas de identidad; está, como Pound, “recogiendo evidencia” (11). Después de comenzar el poema con su propia traducción de unos versos de Homero, Pound “hace gala de su talento filológico mientras espera que su propio poema comience” (11). Lo que falta en el inicio de los *Cantos*, como señala Dickie, es “un principio de desarrollo” (11). De manera similar, los textos de Cardona Bulnes se apresuran a negar la idea de un comienzo, es decir, no les interesa comenzar, sino arrancar con una imagen venida de muy lejos, que inicio en Homero o en la Biblia y que, a lo largo de los siglos, nunca dejó de moverse; lo único que hace esta imagen es pasar por la poesía de Cardona Bulnes y salir al otro lado para seguir su viaje. El libro termina,

pero Ulises y Jonás ya están en otra parte, pues pertenecen a una tradición universal de la que quiere ser parte la poesía de Cardona Bulnes; por eso les permite entrar en la ballena. Lo único que estas imágenes anuncian al inicio del poema es la idea del viaje, pero no hacia donde va el poema. Por lo tanto, como diría Dickie, se trata de un “comienzo que no puede comenzar” (11). El poema largo cuestiona, desde el principio, su propia estructura; mejor dicho, su capacidad de lograr una unidad interna que le permita ordenar o “soldar”, como quería Crane, la vastedad del material dentro del plan arquitectónico que buscaba Pound. Además, se trata de proyectos que duran toda una vida, como los *Cantos* o el *Cántico* de Guillén; por lo que ocurre, como señala Dickie, una “revisión constante del plan original” (12) y de la forma en que se va desarrollando. Contra la incertidumbre, la estructura de *Jonás...* está sujeta a un orden matemático-filosófico que proviene de la filosofía de Wittgenstein. Aunque este aspecto lo desarrollaré en el siguiente capítulo, cabe mencionar que Cardona Bulnes recurre a esta estrategia estructural para organizar sus propias ideas sobre el lenguaje, la religión, la poesía, la pintura y la filosofía. La verdadera identidad de este orden reside en un plano lingüístico-temporal que afirma lo que Dickie llama “la lógica temporal del lenguaje” (13). Esto le permite al poema lograr una continuidad interna —la sucesión de la que se habla al principio de *Jonás...* y sobre la que se vuelve constantemente—, ya que, como apunta Dickie, “incluso un poema tan discontinuo como lo es el poema largo ocurre en el tiempo” (13). Habría que preguntarse si Cardona Bulnes comparte con los modernistas norteamericanos ese idealismo basado en que “la idea de la grandeza del poema reside en la grandeza de su tema” (13). Ya no se trata de hablar de pájaros ni de flores, como lo

hicieron nuestros románticos y lo continúan haciendo nuestros poetas amorosos, ni siquiera de conformarse con una imagen feliz, sino de que el poema total sea “una imagen en la que encarne todo el mundo” (13). De ahí que Cardona Bulnes sea un poeta idealista convencido, en su propio encierro, de que puede crear esa obra total en la que cabe el mundo. Volvemos, así, al proceso de composición y a la fe del solitario, como Irineo Funes, en acto consigo mismo.

Lo que más abunda en *Jonás...* es la interrogación; de hecho, el libro acaba o se abandona interrogándose, así como *Los interiores* termina “buscando musgos, moho, peces/al alba sin pájaros” (91). Ambos terminan reafirmando la idea de una búsqueda incesante —de ahí el uso de formas verbales progresivas— con la que comenzaron y que continuará a pesar de ellos. En el camino, la poesía de Cardona Bulnes ha propuesto, como señala Joseph Frank sobre los poetas modernistas, “una completa reorientación en la actitud del lector frente al lenguaje” (13). Por lo tanto, Cardona Bulnes tenía que crear no sólo un poema, sino una estrategia de lectura, ya que, como dice Pound, no había “un lenguaje común entre el poeta y su público” (15). La escasa difusión de su obra contribuyó al fracaso de este último proyecto, así como el carácter órfico de una poesía que tiene sus referentes no en la tradición nacional sino en la literatura universal. Paradójicamente, esta apertura universal la volvía ininteligible en el medio circundante; nuestro lector ha estado acostumbrado a dos tipos de lenguaje: uno público (temas civiles y sociopolíticos) y otro privado (la literatura amorosa). Sin embargo, Cardona Bulnes deconstruyó ambos discursos en busca de un lenguaje experimental; estamos ante una escritura que, al ir en contra del orden impuesto por la tradición, planteó un discurso

alternativo, es decir, una *mala escritura* que no estaba interesada en respetar a sus mayores. Como veremos en el siguiente capítulo, el discurso poético de Cardona Bulnes es una anomalía consciente de su propia capacidad de transgresión y de su deliberada “incapacidad de expresar, dirigirse y referirse a un mundo objetivo”, como señala Dickie (16). De hecho, a Cardona Bulnes bien se le puede aplicar lo que Dickie dice de Pound, cuya “obscuridad expresiva puede ser entendida como un retiro voluntario de la comunicación y el desdén de un mundo que juzgaba. Sin embargo, se percibía a sí mismo como un poeta que se dirigía a un mundo que necesitaba desesperadamente su claridad de percepción y sus juicios certeros” (16). *Jonás...* es el libro que más se acerca a la idea de iluminar el mundo con una verdad que Cardona Bulnes anhela encontrar en el lenguaje a través de una relación humilde y transparente con los seres y las cosas. Sin embargo, el texto debe resolver sus propias interrogantes dentro de la ballena, mejor dicho, dentro de ese “retiro expresivo” que Cardona Bulnes compartía con Pound.

Sin duda, no existe en la literatura hondureña una obra que se piense tanto a sí misma como ésta de Cardona Bulnes. Precisamente, gran parte de su energía se le va en resolver sus propios dilemas internos, y, al hacerlo, suprime la función mimética del lenguaje que le permitiría fundar sus mecanismos de lectura. El proceso de composición, del que habla Dickie, lleva implícito el problema de la recepción del texto. Ésta es otra de las interrogantes que se plantea en *Jonás...* y que Cardona Bulnes comparte con los modernistas norteamericanos. En todos ellos, dice Dickie, el sueño del poema total es “más largo” que el poema en sí. A pesar de su vastedad, éste es un “objeto inasible” que los llevó a “darse cuenta de sus limitaciones” (17). El poema largo representa, así, la

búsqueda de la forma ideal; al extenderse, esa búsqueda adquiere forma, pero no la forma a la que en realidad aspira porque ésta es “inasible”, como el mismo poema lo comprueba. Cardona Bulnes refleja esa melancolía. A pesa de la vastedad de tradiciones que confluyen en su poesía —literatura, pintura, filosofía, religión, entre otras—, quizá no sea capaz de resolver los grandes dilemas que se había planteado porque, como dice Pound de Dante, trata de “unificar [esa] multitud de tradiciones... conectándolas consigo mismo” (107). Aquí también reside el fracaso de Irineo Funes, pues trata de filtrar todo el mundo por el embudo de su memoria. Así, la memoria (de Funes) y el libro (de Cardona Bulnes) se vuelven un “vaciadero de basura”, como lo reconoce el personaje de Borges (131); para darle sentido a este caos necesitan recurrir a una obra tan vasta como esa tradición multimorfe que la alimenta. El poema largo es, entonces, la fórmula o el “vaciadero” ideal para Cardona Bulnes.

Por esa misma necesidad de pasar en claro sus propios dilemas, Cardona Bulnes le aplica a *Jonás...* una técnica similar a la de los *Cantos* de Pound: el poema se desarrolla en espacios controlados de extensión irregular; no los dividen los nombres, como a los jardines enclaustrados de Jiménez. El aparente control de la forma es inmediatamente traicionado por una descarga incontenible de ideas que se interrogan a sí mismas. Sin embargo, en el trasfondo del libro persiste la imagen de un principio de continuidad, casi imperceptible bajo el vendabal sintáctico: grandes secciones sin sujeto definido, estrofas fracturadas, líneas interrumpidas, ideas abandonadas a medio camino, etc. *Jonás...* no busca, como los *Cantos*, reinterpretar la historia y utilizarla como base referencial de la que parte y a la que siempre vuelve la estructura del texto. Sin embargo, al igual que

Pound, Cardona Bulnes es “ante todo un lector” (110) que va examinando y anotando cuidadosamente lo que lee, ya que busca en otros textos las verdades que quiere encontrar en el suyo. Irineo Funes también padecía de este vicio, sólo que su lectura no precedía a la escritura quizá por carecer de una grafía capaz de rivalizar con la velocidad de su memoria. Además, como Pound y Cardona Bulnes, “su inmensa capacidad de lectura made the larger design difficult to articulate”. Por otra parte, señala Dickie, “la energía de Pound como compositor no podía equipararse a su destreza adquisitiva” (111). No hay que olvidar que Funes, además de libros, leía y deconstruía en partículas minúsculas el mundo. Por el aislamiento provinciano en que vivieron, Cardona Bulnes y Funes, a diferencia de Pound, se quedaron bruscamente sin textos que leer; sus referencias bibliográficas se redujeron a su propia biblioteca memoriosa. Su sistema de lectura se volvió un sistema de citas y su mundo intelectual pasó a depender únicamente de ese registro mnemotécnico. De esta forma, el poema largo se va construyendo con la participación de las múltiples personalidades del yo; lo que permite la incorporación de una multiplicidad ilimitada de voces que están en libertad de adoptar diversos tonos. Por lo tanto, como señala Hamburger, el poema depende más de “la unidad de la experiencia interna —es decir, de la experiencia consciente— que de la secuencia de hechos externos que proporcionaban un marco para el verso o la prosa narrativa” (66). Lo que se impone, tanto en Funes como en Cardona Bulnes, es esa “consistencia del yo” de la que habla Barthes (23). El poeta, como apunta Hamburger a propósito de Rilke, integra el mundo en su imaginación sin “entregar ninguna parte de sí mismo” (109). A Cardona Bulnes le interesa más una sintaxis conceptual que un discurso narrativo; su poesía no está

sometida a un tema o a una secuencia lógica de ideas, por eso es imposible predecir su desarrollo. La unidad del poema total descansa en una tensión interna que se va expandiendo hasta convertirse en una gran obra de placer que, como dice Barthes, “participa de la misma economía que las pirámides de Egipto” (34).

Capítulo 5

Éste no es Jonás: dentro de la ballena con Magritte, Foucault, Funes y Wittgenstein

Jonás, fin del mundo o líneas en una botella es una descarga eléctrica que dura 3862 versos, divididos en 44 apartados. A pesar del título, éste no es un libro sobre la figura bíblica de Jonás, sino sobre las posibilidades semánticas y epistemológicas de una parábola que no encuentra su respuesta. Precisamente, el libro se plantea como un gran poema orgánico que gira sobre un eje binario formulado en el plano del lenguaje y convertido en un dilema ontológico. Si en *Los Interiores* Cardona Bulnes se enfrenta al dilema entre la tradición y la modernidad, en este nuevo libro, reafirma esa binaridad convulsa que traspassa su poesía, pero, en este caso, se trata del choque entre el lenguaje y la realidad, es decir, entre las palabras y las cosas.

Esta disyuntiva la definiremos a partir de los estudios de Foucault sobre la filosofía del lenguaje, sobre todo, la aplicación de los planteamientos teóricos de *Las palabras y las cosas* a la pintura de René Magritte; me refiero, específicamente, a su estudio *Esto no es una pipa*, que comparte el título con una obra de Magritte. Foucault explora la relación entre el lenguaje verbal y el figurativo, así como la forma en que este eje binario produce una realidad intermedia y siempre difícil de aprehender. Este principio es esencial en la poesía Cardona Bulnes, ya que, como Magritte, parte de la destrucción de la sintaxis convencional y cuestiona la funcionalidad del lenguaje como

mero ente comunicativo. De hecho, la obra de ambos está dominada por una “furia... dirigida contra la sintaxis de los conceptos más que contra la sintaxis de la forma”, como señala Guido Almansi en el Prefacio al libro de Foucault (13). De esta forma, Cardona Bulnes se rebela contra los códigos impuestos por nuestra tradición literaria y los violenta en el plano de la representatividad. Por lo tanto, bien puede usar el lenguaje que es moneda corriente entre sus contemporáneos, pero no para repetir sus parámetros discursivos, sino para transgredir las normas conceptuales que tanto sus contemporáneos como sus antecesores han promovido. Su rebelión es, pues, epistemológica, ya que ataca las bases de un discurso enraizado en nuestra conciencia histórica. Su poesía carece, así, de esa responsabilidad figurativa que es tan esencial para definir la obra de sus contemporáneos. Cuestiona la validez de un discurso —amoroso o sociopolítico—basado en “la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo” (13). Esto lo hace a través de una exploración deliberada de la arbitrariedad entre los elementos que componen el signo. Su poesía va más allá de la construcción de un discurso basado en la representación metafórica, que define a poetas como Sosa, Del Valle y Acosta, pues le interesa la palabra no sólo en el nivel de la preceptiva, sino en el del signo lingüístico. Asimismo, explora “el hechizo que el lenguaje opera sobre nuestra inteligencia”, como dice Suzi Gablik, citado por Almansi, sobre Wittgenstein (13). Sin duda, este exceso de arbitrariedad contribuye a acentuar el hermetismo de su poesía, pues pone en entredicho el sistema referencial al que nuestra tradición literaria ha acostumbrado al lector. Dentro de su poesía, el lenguaje sólo se refleja en sí mismo, ya que la representación está regida por lo que Foucault llama la

“soberanía de lo mismo” (12).

La única salida retórica de Cardona Bulnes no es hacia afuera, sino hacia adentro y, sobre todo, hacia un atrás en el que lo espera la seguridad discursiva, intelectual y ontológica de la tradición clásica. Su pasión es, entonces, regresiva y, como ya he señalado, anacrónica, ya que lo saca de su contemporaneidad. Por consiguiente, se vuelve “un cazador nocturno de relaciones difuntas”, como dice Faucault de Magritte (12), y su heroísmo tiene los visos de un antiheroísmo que, por su fe excesiva en la tradición, lo convierte en un revolucionario reaccionario. Su poesía no avanza con el tiempo en que se produce, sino que cuestiona ese mismo tiempo desde un pasado al que Cardona Bulnes pertenece intelectualmente. Su renovación poética es, pues, reaccionaria. Deliberadamente, Cardona Bulnes no le pertenece a su tiempo, así como su lenguaje no es responsable de representar el mundo que lo rodea. Cardona Bulnes se queda afuera y contribuye, él mismo, a negar el culto a la personalidad sin el que no se puede concebir nuestra literatura. De hecho, adolecemos de esa costumbre provinciana de crear un discurso sobre la personalidad, que se transmite de manera generacional, en torno a héroes civiles o intelectuales. Cardona Bulnes, por el contrario, se opone a ese discurso, aunque esto lo arrincone en el anonimato.

Su poesía no está hecha para convencer o poner a prueba un discurso amoroso o sociopolítico. Insisto en esta pareja textual porque sin ella no se puede entender nuestra literatura. Sin embargo, su poesía pide una participación intelectual basada en el hechizo de la inteligencia, del que hablaba Wittgenstein. Al respecto, Guido Almansi habla de la importancia del malentendido para entender la pintura de Magritte o, más bien, para ser

seducido por el conocimiento metafísico que propone “a la manera en que Dalí quería inducir la paranoia” (15). Para que esta operación se cumpla, es necesario que el espectador no sepa “lo que el pintor pretendía, y tal vez el propio pintor debe permanecer parcialmente en la ignorancia no sólo de sus intenciones sino incluso de sus intuiciones” (15). Así, lo que el lector de Cardona Bulnes desconoce es demasiado, y es esta misma ignorancia la que le confiere la libertad absoluta de aplicar su inteligencia al texto que lee. Ésta es una de las utopías de Cardona Bulnes, aunque ni él mismo sea capaz de saber hasta dónde llegará el poder intuitivo del lector. Pero Cardona Bulnes cree en que puede ocurrir un “ensamblamiento inspirado” (15) entre el universo crítico de la obra y el lector. Sin embargo, su poesía está regida por este juego arriesgado entre el desconcierto y la incompreensión que bien sabe que provocará. Por lo tanto, deliberadamente está escrita contra un discurso reconocible, es decir, está “mal escrita”, por lo que es “mal leída” y “mal entendida”; y es esta lectura desviada la que puede descubrir uno de sus sentidos posibles. Se corre, así, el riesgo de la ambigüedad. Precisamente, Foucault habla de ese “equívoco provisional” que define el significado de “los cuadros ambiguos” de Magritte (16). La lectura del cuadro o del poema se resigna a esta distorsión, ya que el mismo autor ha violentado el discurso de la tradición. La obra basa su significado en una relación arbitraria tanto con la temporalidad que le sirve de referente intelectual (la tradición clásica, en el caso de Cardona Bulnes) como con la época en que aparece. La ambigüedad es parte del espíritu de esta obra. La relación de la obra con su tiempo y del lector con la obra se vuelve perversa, malintencionada y desorientada. Es una reacción que no avanza en el tiempo, que no va a ninguna parte, y por eso es reaccionaria. Sus

subversiones conceptuales la vuelven ininteligible y, paradójicamente, le impiden avanzar, a pesar de que lo que busca es, precisamente, subvertir el orden. Siguiendo a Foucault podríamos decir que la poesía de Cardona Bulnes pone en crisis “la separación entre representación [discursiva] y referencia lingüística” (19). Así, Cardona Bulnes se niega a colaborar con el discurso histórico al que tanto se han apegado los escritores hondureños. De hecho, su hermetismo, en el plano de la representación, se vuelve antagónico y, como he señalado, reaccionario.

Su discurso está basado en la no-reproducción de un discurso hegemónico. Sus textos no adolecen de ese excesivo respeto a nuestros mayores (civiles e intelectuales), que he mencionado. En su antiheroísmo discursivo no caben los héroes. Más bien, sus referencias lingüísticas, como diría Foucault, están empeñadas en no anclarse en el presente ya que eso limitaría su representatividad discursiva. Su terreno no es reconocible ni siquiera para la crítica, que se siente despistada al no poder responder al desengaño retórico propuesto por Cardona Bulnes. Su poesía amenaza no sólo una sensibilidad, como decía Graciela Montaldo del Modernismo frente al Romanticismo, sino un relato histórico que nos define intelectual y ontológicamente. Sin embargo, su amenaza es desconcertante porque no es producto de una pose o de un culto a la personalidad, pues proviene de un poeta sin persona pública. Para enfrentarse a la historia, Molina proponía dos alternativas: atacar o retirarse; Cardona Bulnes propone una tercera que las funde: rebelarse desde el retiro. Podría decirse que su hermetismo, por ser deliberado, es una pose que termina convirtiéndose en una trampa conceptual. Sin embargo, Cardona Bulnes ve la pose y la trampa que genera en un discurso basado en signos convencionales. Un

ejemplo sería la trampa del discurso amoroso, al que han vuelto muchos de nuestros poetas —Acosta, Sosa, Del Valle y Rivas— después de haber denunciado el desgaste del discurso romántico. Estos poetas asumen que el valor de los signos ha cambiado con el paso de la historia; ésta es la lógica desde la que opera Pierre Menard. La diferencia reside en que al personaje de Borges no lo define un apego intelectual o sentimental hacia su discurso, mientras que estos poetas dependen de ese apego para que su obra tenga sentido, precisamente por el paso de la historia. Deben, por lo tanto, colaborar con un discurso tradicional y reproducir, incluso, su carácter referencial. Este giro hace que la obra deje de ser novedosa ya que, a pesar de su ingenio metafórico, vuelve al referente conocido del repertorio amoroso; la poesía se vuelve, así, reaccionaria y termina traicionándose a sí misma. Es decir, traiciona la identidad revolucionaria que definía la ética de estos poetas. Pienso, para el caso, en el retorno de Sosa, Del Valle y Rigoberto Paredes (1948) a la poesía amorosa después de una época de militancia política. No propongo que hayan traicionado su ética política personal, sino que en su obra han llegado a un relato alternativo en el que ha triunfado la sensibilidad romántica. Aunque este tema requeriría de un estudio aparte, cabe mencionar que el giro a la poesía amorosa se acentuó a principios de los noventa, es decir, después de la derrota del Sandinismo en Nicaragua. Si el Sandinismo había representado la culminación de un proyecto político y poético al que los centroamericanos nos aferramos desde los años sesenta —y del que surgió la obra de Otto René Castillo, Roque Dalton, Claribel Alegría y Ernesto Cardenal, entre otros—, el fracaso de ese proyecto, sobre todo por la intervención de los Estados Unidos, produjo un vacío ontológico que se intentó llenar, primero con una poesía

humorístico-deportiva (Paredes) y, luego, con un regreso al discurso amoroso (Sosa, Paredes).

Ese discurso siempre estuvo allí y a él se podía volver en épocas de desencanto. Así, a principios del nuevo siglo, Sosa y Paredes se encontraron en una misma temporalidad, a pesar de la distancia generacional; en *La estación perdida*, Paredes volvió al “lecho de rosas” donde “el solitario sueña que está solo” y “victoriosos y orondos/ los cuerpos se solazan” (21). A propósito del repertorio romántico, Carlos Monsiváis señala que el bolero opera según un discurso sentimental que confía en su capacidad de reproducir “emociones inducidas” (35). Es decir, al escuchar una de esas canciones perpetuadas por la tradición, ya sabemos qué emociones nos va a producir porque de tanto escucharla nos hemos aprendido su registro (la letra) de memoria. Así, el oyente se identifica con un discurso que proyecta sus mismas emociones. Por consiguiente, los códigos en los que se basa esta sensibilidad son reconocibles y, para perpetuar el pacto referencial, no buscan la novedad sino la repetición del mismo registro. Su perpetuación reside en su carácter reaccionario; esto garantiza su eficacia mnemotécnica. De manera similar, la poesía amorosa opera según este principio, aunque el ingenio del poeta busque crear un orden metafórico que ilumine regiones que la poesía anterior no había en apariencia descubierto. Busca asociaciones novedosas y sorprendidas, pero el hecho de recurrir a códigos lingüísticos y emotivos reconocibles la traiciona. El discurso se vuelve anacrónico porque su efecto reside en una convención simbólica que ya no sorprende al lector.

Arriesguemos otra lectura. En su pintura *Le viol*, Magritte reproduce un rostro de mujer “sobre un cuerpo de mujer, en acoplamientos prohibidos de nariz con ombligo, ojos con senos, boca con vulva, en turbia confusión de mirada y caricia, barba y pelo, beso y *fellatio*” (18). Las dos imágenes no se integran porque, precisamente, su efecto parte del hecho de que el espectador sea capaz de separarlas al reconocer el equívoco deliberado que propone el pintor. El engaño se jacta de su propia obviedad. El mismo Magritte insistía en la importancia de la obviedad en su pintura: “¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente, NO ES UNA PIPA” (18). Así, una realidad textual no busca encubrir a su gemela, sino establecer una oposición binaria y complementaria. Entonces, el espectador reconoce la existencia de una realidad textual original (el cuerpo o la pipa), que se superpone, pero no para ocultarla, a otra realidad que, a su vez, se empeña en ser equívoca. La duplicidad no busca ser engañosa, ya que se basa en el establecimiento de dos órdenes: uno real y otro sólo real dentro del cuadro. Si trasladamos esta superposición de discursos a la poesía amorosa hondureña vemos que el efecto es similar porque sólo a través del reconocimiento de un discurso original (el repertorio amoroso) podremos identificar las propuestas de la nueva sensibilidad. Además, el poeta espera que entre las dos realidades textuales interpongamos la historia, es decir, los cambios referenciales que el registro amoroso ha sufrido con el paso del tiempo. Si fuéramos incapaces de reconocer esa diferencia, el lecho de rosas del solitario y los cuerpos que se solazan en la poesía de Paredes nos parecerían cursis y completamente fuera de lugar. Se trata de un discurso empeñado en que reconozcamos la diferencia, es decir, la obviedad inequívoca del engaño de Magritte. Por ende, a esta

poesía tampoco se aplica el concepto visual que Foucault dice que no funciona en la pintura de Magritte: la perspectiva falsa o *trompe-l'oeil*. Es decir, el ojo no debe ser engañado ni la conciencia adormecida para que las efusiones sentimentales puedan ser inducidas, como decía Monsiváis. Aunque resulta arriesgado volver a un discurso tan tradicional, se apuesta a una seguridad referencial en la que el lector podrá reconocerse y, al mismo tiempo, distinguir la pipa de la no-pipa.

Esa colaboración con un discurso desprestigiado por el desgaste histórico es inaceptable para Cardona Bulnes. Así como la pipa de Magritte “no es una pipa”, su poesía se define por lo que no es con respecto a la poesía hondureña. Por una parte, su poesía está *mal escrita*, es decir, corre paralela al discurso que ha caracterizado a la poesía hondureña desde el siglo diecinueve; lo de “mal escrita” implica que subvierte el orden textual que le rodea. Por otra parte, no busca reproducir esas “emociones inducidas” propias del repertorio romántico. Así, por haber sido mal escrita no se puede leer; mejor dicho, no colabora con el lector y se resigna a multiplicar “visiblemente las incertidumbres voluntarias”, como dice Foucault de Magritte (26). Está mal escrita, además, porque no “lleva consigo... el enunciado que la comenta o la explica” (26). Este enunciado sería el mundo de referencias que el lector comparte con la poesía de su tiempo. En su afán de no-ser, como la anti-pipa de Magritte, la poesía de Cardona Bulnes es hija de un error discursivo que no tiene cabida en el gran discurso de la historia nacional. Su lugar es ese espacio blanco o neutro señalado por Barthes. Sin embargo, Cardona Bulnes no propone que la *mala escritura* resida en la historia que lo rodea; más bien le interesa afirmar, por oposición, que esa otra es la *buena escritura*, porque obedece

a un orden reconocible.

Bajo el dibujo de la pipa, Magritte escribió “Esto no es una pipa”; de manera similar, Cardona Bulnes está empeñado en decirnos, desde la primera línea, que esperemos lo impredecible, pues “[E]stas líneas en estas manos.../ [van] sin rumbo, manando a oscuras” (16). Así comienza *Jonás...*, sin un verbo que nos diga si “estas líneas” van, vienen o están. Tampoco el participio “oyendo” nos asegura nada. En realidad, el lector no tiene tiempo de prepararse porque el poema o el viaje comenzó aun antes del principio. De esta manera, el lector, como Jonás, ya fue tragado por la ballena sin que tuviera tiempo de reaccionar. Lo que sigue es una descarga vertiginosa que tiene el ritmo de la escritura automática y no nos permite encontrar un lugar seguro a que aferrarnos ni saber hacia dónde va el poema, ya que

se nos presenta en todo devorándonos

...

en luz, en sombra se nos presenta, siempre

engulléndonos hasta lo último. (16)

El poema es una entidad viva, como la ballena atareada en devorar y engullir. El movimiento es, pues, siempre hacia adentro, hacia el vientre del poema-monstruo. Por eso se recurre a formas verbales —signos vivos— en perpetuo movimiento: infinitivos y participios: devorándonos y enguyéndonos. Para que el lector no pueda reaccionar se lo sepulta en un *mare magnum* de imágenes, ya que el poema está atareado en

hablar del mundo
y de un otro como el otro mundo.
...
o de un barco que salió de dos nubes y se fue
sin verse más sobre la tarde, o dos raíces fuera
de la tierra, sin historia, una a otra
encarnadas bebiéndose sin medio ni distancia
para gritarse o decirnos amor, manzana, paraíso,
entroncadas en uno en lo que es de uno
tierra sin héroes, dioses, extranjeros, gente
extraña, conocidos, amigos, familia... gente,
—ni tumbas ni templos ni monumentos— donde
la tierra no es una ni la tierra, sino tierra. (17)

Como ocurre en *Le viol*, de Magritte, el mundo es la imagen de otro mundo, el barco es una nube en forma de barco, las raíces están fuera de la tierra que, a su vez, “no es una ni la tierra, sino tierra”. Nada es lo que parece; el dibujo de la pipa no es la pipa. De ahí que ni Cardona Bulnes ni Magritte quieran engañarnos; nos dicen donde reside el simulacro, pero no nos dieron tiempo, antes de ver el cuadro o leer el poema, de pensar si aquello era en realidad lo que veíamos. El poeta y el pintor nos imponen su discurso y no nos queda otra salida más que aceptarlo. Magritte escribe la frase con su “letra de monja”, como

dice Foucault (25), y da el cuadro por acabado; Cardona Bulnes, por su parte, no para de hablar. Su discurso se transforma en arena movediza porque el ritmo que emplea no es conversacional; es decir, en la poesía conversacional el lector puede entrar a la realidad discursiva y moverse en ella con facilidad. Cardona Bulnes, en cambio, confía en la descarga de la escritura automática. En el prólogo a su antología de poesía nicaragüense, Ernesto Cardenal señala que “[E]l exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura” (VIII). Para el caso, en el extenso poema conversacional “Pequeña biografía de mi mujer”, de José Coronel Urtecho, el texto es una larguísima “biografía” en la que cabe el mundo entero; pero siempre se trata del mundo de “mi mujer”; a ella vuelven los animales, las cosas, los ríos y el poeta. Allí y en el tono con que se nos cuenta la historia de la mujer reside su seguridad discursiva. En Cardona Bulnes, por el contrario, el sujeto de la frase se nos pierde constantemente; en el texto citado se comienza a hablar de la noche, pero ésta se confunde con el mundo, luego con la tierra, con un barco salido de las nubes, con el agua que “anda siempre/encantada bañándose desnuda” (17), y así hasta el infinito. La diferencia fundamental estriba en que Coronel Urtecho nombra el mundo tal como es y con un lenguaje empeñado en alejarse de toda ambigüedad porque su precisión reside en su impureza; Cardona Bulnes, como Magritte, habla del mundo tal como él lo ve. Las imágenes del texto anterior, y del libro en general, no pueden ser contempladas porque siempre están yéndose, viniendo, apareciendo y desapareciendo. De ahí el uso frecuente del participio:

saboreándose,
espectrándose, volándose la cabeza,
saliéndose el alma por los ojos
en un zas, escapándose la vida por la boca. (17)

No hay forma de saber de dónde viene esta descarga, es decir, a qué sujeto se refiere; el poema está embebido en su propio movimiento. Precisamente, la sintaxis produce la ilusión óptica de la extensión a través de formas verbales, como el participio, que se prolongan en el tiempo y el espacio. Sin embargo, se trata de un mero espejismo porque el texto no avanza o, si lo hace, sólo es en forma de un remolino concéntrico. Esto produce el reflejo de una palabra en otra palabra; de tal forma que el lenguaje está contenido en sí mismo, como un vaso que nunca llega a derramarse. Esto podría resultar paradójico en una poesía que emplea el vértigo discursivo para ir creciendo en el espacio. La contradicción desaparece a medida que el poema avanza hacia su propio centro desde un eje binario que crea un espacio neutro. Lo mismo ocurre en el cuadro de Magritte, en el que las orillas nunca se tocan a pesar de que no cesan de merodearse. Después volveré sobre la neutralidad incesante que surge en el cuadro entre la frase y la pipa. Al ir hacia el centro de la ballena, el poema no colabora con el lector porque está ocupado “en puro vuelo libre” (19). Se trata, como en Magritte, de la imposición de un discurso, y, además, de un vértigo desenfrenado que le teme al silencio. Es decir, se habla sin parar por temor a quedarse sin nada que decir. El poeta es Jonás atrapado en su propio laberinto

verbal:

y desde entonces ando que anda anda
perseguido de luces, de voces y geranios. (21)

No sabemos a qué “entonces” se refiere. Quizá se trate de aquel espacio ambiguo que señalé en *Los Interiores*: el lugar/tiempo donde ocurrió la pérdida del Paraíso, pero que ni el poeta sabe donde está porque “[D]ebió ser como rayo” (50). Cardona Bulnes vuelve constantemente a esta ruptura original, que hace las veces de una epifanía a la inversa; es decir, el rayo no revela la verdad, sino que golpea y abre una herida que nunca cicatriza porque no es posible encontrar “esa paz que abandonamos” (50). Esa es la verdad ontológica, siempre ambigua, que no se puede pasar en claro en la poesía de Cardona Bulnes. Por eso, como Magritte, se limita a nombrar lo obvio: la no-pipa, no-nube, no-tierra, no-agua; pero no sabemos, porque él tampoco lo sabe, cuándo y por qué se rompió la unidad del signo. Así, la violencia lingüística de su poesía es un desesperado alegato ontológico que se sabe atrapado dentro de la ballena. Sin embargo, la ballena tampoco es real: es sólo una “montaña a medianoche”, una sombra amenazante que nunca revela “la pura verdad” porque “no se termina de descubrir” (18). Éste es el límite al que no puede llegar Cardona Bulnes; por eso se interroga: “estoy Yo conmigo?” (20). Como si Magritte, después de decirnos y decirse que el dibujo de la pipa no es la pipa, se preguntara a solas dónde reside la verdad entre el signo y la cosa.

Foucault explora varias posibilidades: la frase de Magritte, que es posterior al dibujo, nos dice que la pipa real no está en la frase escrita, sino en el dibujo de arriba. “Pero quizá, continúa Foucault, la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una idea” (27). Lo que habría que leer, entonces, es que la pipa verdadera no está ni en la frase ni en el dibujo, pues ambas son proyecciones de esa pipa ideal, que no es, tampoco, el objeto tangible, la cosa de la que sale humo. Sin embargo, la frase y el dibujo ponen en evidencia que existe una verdad que no está en ninguno de ellos. Ésa es la verdad buscada por Cardona Bulnes; por eso dice: “a las palabras/que brillan— prefiero la transparencia” (19). La palabra y la transparencia, la frase y el dibujo son manifestaciones de un anhelo imposible de realizar. Esa verdad es el gran sistema lingüístico concebido por Irineo Funes, quien, como Magritte y Cardona Bulnes, confiesa sus límites. La vastedad del proyecto y la honestidad con que lo asumen los une a los tres. De hecho, Foucault señala que mientras la frase está atrapada en un recuadro de bordes definidos (“estable prisión”, lo llama (20)), la pipa, que está fuera del caballete, además de tener proporciones gigantescas no está limitada por ningún borde y, por eso, es más gigantesca de lo que parece (no parece más gigantesca de lo que es). Está en suspenso en una “profundidad desgarrada” que sería “la dimensión interior que revienta la tela (o la pizarra) y que, lentamente allá abajo, en un espacio en lo sucesivo sin puntos de referencia, se dilata hasta el infinito” (28). Desde este principio operan Cardona Bulnes y Funes; el poema del primero se estrecha hasta el infinito, como la vastedad desmesurada de la memoria del segundo. La poesía de Cardona Bulnes partió, no sabemos cuándo, de esa “profundidad desgarrada” que nunca cicatriza; mientras que

la memoria de Funes es un “vaciadero de basuras” (131), como él mismo reconoce, que se va atiborrando de cosas inservibles. El sacrificio de Funes es inútil, y quizá el intento desesperado de Cardona Bulnes de querer cubrir sus llagas con una sintaxis incontenible tal vez lo sea.

El cuadro de Magritte habría sido insoportable para Funes y sus elucubraciones habrían rebasado las de Foucault. Hay algo más que une al pintor, al poeta y al memorioso: el coraje con que asumen el reto. Borges descubre en sus personajes o en sus autores queridos el coraje que dice que a él le falta. Así, por ejemplo, habla de la valentía de Joyce, que se lanzó solo a edificar su babel lingüística⁵, o de la bravura de los malevos, que se rifaban la vida cuchillo en mano. La valentía de Borges, como la de Funes, es intelectual: asumen su soledad y la pueblan de seres, de mundos y de cosas. Al final reconocen que la vastedad de su obra tiene límites; pero lo que cuenta es que a Irineo no le faltó valor para emprenderla. De la misma manera, el reto de Magritte reaparece en estos versos de Cardona Bulnes:

Realidad y verdad se incluyen
 mutuamente. Hacer que la irrealidad
 se vuelva verdad como la no verdad
 se vuelva realidad, he aquí: reto,

⁵ En su “Invocación a Joyce”, le dice: “Qué importa nuestra cobardía si hay en la tierra/un solo hombre valiente,/qué importa la tristeza si hubo en el tiempo/alguien que se dijo feliz,/qué importa mi perdida generación,/ese vago espejo,/si tus libros la justifican./Yo soy los otros./Yo soy todos aquéllos/que ha rescatado tu obstinado rigor./Soy los que no conoces y los que salvas” (*Elogio* 17).

duelo de Creación. (22)

La realidad (la frase de Magritte) y la verdad (la pipa) se necesitan. Por lo tanto, para Cardona Bulnes el conflicto está entre el signo y la cosa, es decir, en la capacidad representativa del signo lingüístico. Cuando el significante y el significado se tocan, la irrealidad se vuelve verdad y la “no verdad/se vuelve realidad”. Pero aquí, poeta, pintor y lector se mueven en una zona imprecisa, acentuada por el uso del infinitivo y el subjuntivo: “hacer” y “vuelva”; el primero remite a la idea de emprender el proyecto, muy a lo Funes, y el segundo al resultado feliz (la verdad), pero aún no realizado, de ese proyecto. Cardona Bulnes no nos dice que lo haya logrado, sólo declara “he aquí: reto”, como si escribiera a la manera de Magritte, lo obvio, lo único que sabe. También nos dice que se puede lograr por medio del “hacer”, pero no admite que él lo haya hecho. Insisto en el aspecto lingüístico de esta poesía porque es esencial para entender el mundo hermético de Cardona Bulnes. Precisamente, como señalé al principio de este capítulo, su obra funciona según el eje binario del signo lingüístico; el propósito de esta binaridad es hacernos ver que hay una fisura entre el significante y el significado, es decir, un espacio de sombra, una ruptura que ocurrió antes de tiempo o, por lo menos, antes del comienzo del poema. La escisión lingüística se vuelve ontológica:

Érase una noche ocre como para callarse,
de no ser el ruido del coche oiríamos las estrellas
que se nos vienen como gajos corintos

como racimos trasudando escarlatas.
Llegamos a una parte, sola: Página Blanca,
y pensamos oír: no ver demasiado lo blanco: ciega.
A su tiempo cada quien deja su libro
mediando silenciosos solitarios. Uno baja después
para no subir más. Al bajar, ¿nos confundimos,
confundimos los libros? El carruaje ha seguido,
metiéndose en el bosque, en una bruma púrpura. (21-2)

Como señalé, la ruptura ocurrió en el Paraíso perdido; por eso el texto comienza con la inocencia de “Érase una noche”. Sin embargo, allí reside su negación porque inmediatamente después aparece la noche, imagen del vientre de la ballena. Así, en las tres primeras palabras, Cardona Bulnes funde Paraíso y anti-Paraíso (pipa y no-pipa). Como siempre ocurre en el libro, no nos da tiempo de reaccionar, nos toma por sorpresa y, para asegurarse de que no reaccionemos, nos llena de ruidos y colores densos que producen un anonadamiento que impide pensar y separar la “realidad” de “la verdad”. Así, la realidad no se opone a la irrealidad, sino a la verdad. Mejor dicho, la cosa se opone al signo. El engima podría descifrarse en la “página blanca”, en la que reside esa “profundidad desgarradora” de la que hablaba Foucault. Sin embargo, los ruidos y los colores densos distraen los sentidos hasta cegarnos. Para lograrlo, Cardona Bulnes recurre a la sinestesia, que es el recurso por excelencia para traicionar los sentidos: “una noche ocre como para callarse”, si no fuera por “el ruido del coche oiríamos las

estrellas”. Si la realidad y la verdad no estuvieran trastocadas, que es lo que provoca la sinestesia, podríamos ver, oír y, sobre todo, pensar. La sinestesia traiciona al lector porque confunde los sentidos: los ojos oyen, las manos miran, etc. Esto contribuye a acrecentar la atmósfera de irrealidad en el poema. En medio de la confusión, el carruaje del cuento de hadas “ha seguido metiéndose en el bosque” del cuento; el bosque también desaparece detrás de “una bruma púrpura”. Para acentuar el hecho de que la acción nunca se detuvo, mejor dicho, para que sepamos que nunca dejamos de caer en el vacío, Cardona Bulnes emplea otro tiempo verbal impreciso: “ha seguido”, en vez de “siguió”. La acción no terminó en el pasado porque allí fue donde comenzó a sangrar la herida. En otras palabras, allí se separó esa binaridad que nunca ha vuelto a encontrarse. En la poesía de Cardona Bulnes no hay estabilidad, sino un movimiento perpetuo que va, no hacia adelante, sino hacia atrás, pues lo que busca es restaurar esa unidad perdida allí donde “confundimos los libros”.

Además, el texto remite a la revelación de la Palabra de Dios a Moisés. La “página blanca” son las tablas de la Ley en las que todavía no ha aparecido el lenguaje divino; una vez que esto ocurre, Moisés “baja después/para no subir más”. Lo que ocurre después es la multiplicación de los libros y, con ello, la confusión. Al respecto, Shlomy Mualem cita una tradición hebrea, según la cual, lo que Moisés recibió de Dios no fueron los diez mandamientos, ya que todo “lo que la voz divina pronunció fue la primera letra de la primera primera palabra del primer mandamiento... el infinito Aleph. El resto fue la interpretación humana de Moisés”. Por lo tanto, concluye Mualem, el Aleph, que es la primera letra del alfabeto hebreo, es “la fuente espiritual de todas las letras, la condición

preliminar de todo discurso” (1). Lo que implica que, como ocurre en el cuento de Borges, el Aleph es un punto que puede extenderse hasta el infinito, ya que las posibilidades de interpretación son ilimitadas. En el caso del texto de Cardona Bulnes, la infinidad reside en el espacio virgen y promisorio de la “página blanca”, cuya potencialidad de sentido también puede estrecharse hasta el infinito. Sin embargo, lo que se impone en su texto, no es esta condición primordial, sino la fisura que sobrevino a la revelación, el hueco entre la realidad y la verdad; ocurre, como ya señalé, una epifanía a la inversa, que no acaba en revelación, sino en ruptura. De ahí que ese pasado de ruptura sea el único punto de referencia que existe en su poesía; el poema da la impresión de moverse hacia adelante como el cuadro de Magritte, dice Foucault, “se dilata hacia el infinito” (28).

Otro aspecto que Magritte, Funes y Cardona Bulnes tienen en común es la paciencia con que se dedican a su trabajo. Esto es parte de una ética que define la relación entre la obra y el creador y entre éste y el lenguaje. Al respecto, Foucault señala que en el entrecruce entre la escritura y el dibujo, Magritte ha aplicado la misma dedicación tanto a la frase “escrita” como a la imagen de la pipa. Así, la frase no ha sido escrita, sino deliberadamente dibujada con mucho esmero; lo que vemos debajo de la pipa son “imágenes de palabras” (35) o “palabras que dibujan palabras” (36). Por lo tanto, Magritte “se ha cuidado de que la figura retenga en sí la paciencia de la escritura y de que el texto siempre sea tan sólo una representación dibujada” (36). La letra entra en el terreno de la caligrafía “que dice dos veces las mismas cosas (allí donde sin duda bastaría una sola)” (37). Por lo tanto, es totalmente innecesaria porque es obvio que lo que

tenemos enfrente es una pipa. De esta manera, la frase se vuelve tautológica porque nombra dos veces la misma realidad. Sin embargo, de inmediato el caligrama rompe su carácter tautológico porque no nos da el nombre del dibujo, sino que lo niega, pues nos dice que no es una pipa. Además, al ser un caligrama, la frase está allí para ser vista, no leída, como el dibujo. Este es el orden binario que Magritte establece con la paciencia que requerían poetas como Apollinaire, Tablada o Huidobro para construir o, mejor dicho, componer sus ideogramas. Es la misma paciencia que encontramos en el sistema numerológico de Funes; por eso, a pesar de la vastedad de su registro, la tarea no le abrumba, sino que la emprende hasta con obstinación. No importa que la empresa sea inútil, como inútil es la tautología del poema ideográfico, pues, como señala Foucault, en el momento en que el lector comienza a leerlo la forma que el poema propone se disipa. Así, el poema-flor o el poema-paloma se desvanecen porque vuelven a ser lenguaje (37). Sin embargo, lo que prevalece es la ética de un artista que se ve a sí mismo como constructor de otra realidad o, mejor dicho, como artesano. Desde este principio opera Cardona Bulnes al lanzarse a edificar el gran poema para descubrir una verdad que reconoce imposible:

¿Qué digo yo sin ser acto de decirme,
sin moverme en el ansia, en el sueño,
en la memoria?

¿No se es ni se tiene más que el acto solo? (64)

El decir es, así, una acción tautológica que gira sobre sí misma y no permite que el poema avance a pesar de la vertiginosa sucesión de imágenes. Precisamente, en el mismo fragmento del poema dice que “el espejo es la muerte de la imagen”; de la misma forma, el caligrama de Magritte niega la realidad del dibujo negando, a la vez, su propia capacidad enunciativa. Entre el espejo y la imagen hay una ruptura que, como he señalado, no permite que la palabra se encuentre con la cosa. Lo único que queda es “el acto solo” de decir que no hay forma de reparar esa fisura. La crisis del lenguaje se vuelve un drama ontológico. Así, la memoria de Funes, como él dice, no es más que “un vaciadero de basuras” en el que las imágenes, como en el poema de Cardona Bulnes, se van sucediendo, no repitiendo. Es importante reconocer esta diferencia: “sucesión no es repetición” (64), dice Cardona Bulnes; la frase y el dibujo, en Magritte, el espejo y la imagen, en Cardona Bulnes, no se repiten. Aunque esta oposición no pueda resolverse, el poema prosigue y, a pesar de la vastedad de imágenes, éstas no se repiten. Es decir, el poeta no se traiciona. Precisamente, el poeta le es fiel a este principio hasta el final, por lo que su discurso nunca deja de ser coherente. Cardona Bulnes se somete a esa paciencia escritural señalada por Foucault porque ésta, además, le ofrece una seguridad retórica y ontológica. De hecho, él admite que

Fuera de ella, caos, confusión,
bruma de Babel, la torre trunca. (65)

Como ya he señalado, el sujeto se pierde en la corriente discursiva; “ella” puede ser la poesía, la permanencia, la “lengua única del mundo” (65) o la imagen. Sin embargo, no existe una confusión pronominal, que tampoco ocurre en la pintura de Magritte. Lo que prevalece es el orden, dentro del poema o el cuadro, entre la realidad y la verdad. Fuera de este orden hay “caos, confusión,/bruma”. Lo mismo ocurre fuera del mundo cerrado de Funes, quien permanece en la oscuridad porque el presente “era casi intolerable de tan rico” (130). Dentro de este orden interior, confiando en su capacidad tautológica, el poema de Cardona Bulnes es un gran discurso contra el vértigo de la soledad; es un monólogo ensimismado en su sabiduría retórica y su naturaleza se define por oposición; es decir, es un no-diálogo empeñado en crear una ilusión desengañada por su obviedad:

La soledad ilusoria ópticamente
en el decir diálogo consigo mismo. (66)

El exceso del decir provoca la ilusión del diálogo. Además, Cardona Bulnes insiste en la idea de que el poema no es un acto escrito sino dicho; es un discurso en movimiento y, por ello, impredecible como todo diálogo. Por lo tanto, como en el cuadro de Magritte, los versos anteriores expresan lo obvio: “esto no es un diálogo”. La frase encara el dibujo y contradice su identidad, así como las palabras están “aquí, vistiéndose, encarándose,/careándose” (66). Sin embargo, esta oposición binaria hace que el poema siga moviéndose, aunque sea para girar sobre sí mismo. La realidad se carea con la verdad, el diálogo con el monólogo:

Nunca se está más con los demás
que cuando más se está consigo. (67)

Sin embargo, la afirmación del hecho de estar “consigo” niega la posibilidad de estar “con los demás”. Mejor dicho, no se está con los demás porque se está con uno mismo. Los versos crean esa ilusión óptica, ya mencionada, que aniquila la imagen dentro del espejo. El choque entre el signo y el objeto se vuelve un “careo” entre el hombre y el mundo. Sin embargo, en la poesía de Cardona Bulnes la relación entre las palabras no es absurda ni confusa; lo absurdo, dice, es la soledad, como esa “aldaba sin puerta”, de *Los Interiores* (18), que no lleva a ninguna parte. En un momento de absoluta honestidad, Cardona Bulnes admite que

La poesía no puede ser diálogo
entre los hombres. (67)

Por consiguiente, como en Magritte, si éste es un poema, es también un anti-diálogo. La frase nos comunica su verdad, su obviedad. Como vimos en capítulos anteriores, éste es un principio fundamental de la poesía pura. Así, el poema dice, no comunica; nombra el mundo, no lo comparte con los otros porque afuera todo es caos y confusión. El acto poético, puro y transparente, se basta a sí mismo dentro de la ballena o dentro de los jardines cerrados de Jiménez. El diálogo es con uno mismo y, por eso, no es un diálogo,

sino un acto de habla. Entonces, la poesía “no puede ser diálogo”, pero sí búsqueda deseada y deseante, como quería Jiménez. Además, Cardona Bulnes deja caer esta declaración esencial en medio de un laberinto de imágenes e interrogaciones; si ésta es su verdad (o su obviedad), casi pasa desapercibida porque el poema sigue incontenible sin detenerse a pensar. Precisamente, en el cuento de Borges, lo que Funes no puede hacer es pensar; su capacidad mnemotécnica le permite clasificar sus recuerdos según un registro riguroso y, a la vez, frágil. Sus dos proyectos son: crear un sistema de numeración a base de palabras y no de números y establecer un registro de todos sus recuerdos. Clasifica nombres, fechas e imágenes, pero no ideas porque éstas son ambiguas. Para el caso, en el sistema numerológico que había concebido

En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración... Funes no me entendió o no quiso entenderme. (132-3)

El narrador llega a la conclusión de que Funes es incapaz de pensar porque “[P]ensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (135). Por lo tanto, acumula listas de imágenes y objetos pero no las analiza; le interesa la sucesión, no el diálogo entre las

imágenes. Por otra parte, lo que Cardona Bulnes y Magritte buscan es la tautología, es decir, el “careo” binario entre las imágenes. Así, no interponen su interpretación de la verdad, mejor dicho, no la piensan; se limitan a expresarla con abrumadora obviedad. Por esa razón, la frase de Magritte no es una interpretación, sino una declaración, como la que hace Cardona Bulnes sobre la imposibilidad dialógica de la poesía. La redundancia de ambas declaraciones descansa “en una relación de exclusión”, como dice Foucault sobre el caligrama (39). Como ya vimos, esa exclusión lingüística (Cardona Bulnes) o figurativa (Magritte) crea un espacio retórico y visual, es decir, un hueco que es una expresión de la soledad del artista. Por lo tanto, las dos entidades (la frase y el dibujo, el espejo y la imagen) se excluyen pero no están separadas. Foucault concluye que el demostrativo “esto” (*ceci*) de la frase de Magritte funciona como “un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto” (39) entre las dos entidades. Así, el demostrativo produce una serie de entrecruces entre la figura y el texto o, como señala Foucault, una descarga de “ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla” (39). De esta manera, la encrucijada produce un espacio intermedio entre el enunciado y la figura. Desde arriba, la pipa no dice nada de la frase, no le responde o, más bien, su presencia definitiva en la tela es su respuesta: no decir nada es su discurso. Por su parte, desde abajo, la frase dispara sus dardos. Aparece, así, el hueco en el que se escenifica la batalla entre el signo y la cosa, como ocurre en el poema de Cardona Bulnes. La imagen aparece y se niega a sí misma o es negada en el espejo; las fronteras entre la realidad y la verdad se desvanecen. Por eso mismo, el poema es la expresión de un choque violento entre dos entidades que

se necesitan mutuamente. Como ya señalé, *Jonás...* surge de esa herida que no puede curarse porque el poema sale del acto de sangrar. El mismo Cardona Bulnes lo dice en *Los Interiores*: “duele no sangrar” (18); se trata de la incisión necesaria para que la sangre (la “absurda soledad”) no se pudra adentro:

Y yo no puedo.

A nadie. Absolutamente

a nadie puedo yo decir mi dolor.

Ni su dolor.

A nadie podré yo decir mi amor.

Ni a ti, pues, que sabes cómo te amo

tal vez antes de que lo sepa yo.

Entre tú y yo nos queda esta poesía. (83)

El espacio convulso que surge entre las dos entidades lo ocupa la poesía: “esta poesía” equivale al “esto” que no es una pipa de Magritte. El demostrativo funda un espacio de abajo hacia arriba (Magritte) y hacia un vacío insondable (Cardona Bulnes). Precisamente, Cardona Bulnes insiste en que no está escribiendo un poema, sino diciéndolo: “decir mi dolor”, “decir mi amor”. A la vez, dice que no puede decir porque lo único que puede enunciar es la poesía, como sustituto de esa verdad discursiva que, de ser formulada, quizá lo sacaría del abismo. Como si dijera: “esto que digo (el poema)

no es lo que quiero decir”. Antes había admitido que la poesía no es diálogo, por lo que esta nueva declaración es fatalmente honesta. Entre los dos agentes del diálogo (tú y yo) no sólo surge, sino que “queda” la poesía, que bien podría compararse al inventario imposible de Funes. De esta manera, el careo entre la frase y la pipa se convierte, en el poema de Cardona Bulnes, en un diálogo imposible entre un yo y un tú que nunca llegan a tocarse. Foucault habla de ese espacio en blanco, al que casi nunca le prestamos atención, localizado entre el dibujo y el texto en los libros ilustrados. Ese espacio, señala, es una frontera común que “les sirve para incesantes pasos” (41) y los define por oposición binaria; y es allí, “en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación” (41-2). De esta forma, ese espacio crea una neutralidad incesante en la que caben el inventario de Funes y el diálogo anhelado por Cardona Bulnes. La memoria es el Aleph de Funes, es decir, el punto del universo desde el que se miran todos los puntos del universo; su gran anhelo es definir un sistema ideal de clasificación para devolverle el orden al mundo caótico de sus recuerdos. El anhelo de Bulnes, en cambio, consiste en llenar ese espacio vacío a través de un diálogo “deseado y deseante”, como diría Jiménez, que, fatalmente, no trasciende los límites de la enunciación. Así, después de admitir que a nadie puede confesarle su dolor porque la poesía es sólo un simulacro óptico/verbal que dialoga consigo mismo, el poema vuelve a ese pasado intocado al que recurría en *Los Interiores*; allí permanecen los recuerdos de la familia, los amigos y la pareja, que reaparecen en *Jonás...*:

Entre nos hablamos de tus ojos,
de tus manos mías, de mi frente tuya,
de tus zapatos y mi camisa,
de las sábanas con nombre tuyo y mío,
en monograma;
de las dificultades para mantener
siempre limpia la casa
con tanto polvo afuera,
silenciosa con tanta bulla de carros,
fresca ante tanto calor
y seca entre tanta humedad.
De lo caro de los víveres, la subida
de precios, los impuestos,
el alto costo de la vida.
De los pocos amigos que tenemos
pero buenos como el pan y escasos
como los buenos libros, y hasta
de lo desconocido. De los mismos
gratos recuerdos que sólo a nosotros
hacen gozar porque somos
nosotros mismos; de lo que hicimos
este año y de lo que haremos

en el próximo; del sueño que tuvimos
y resultó verdad. De los niños
que se pierden en la plaza,
de los jóvenes que se embriagaron
antes de que comenzara la fiesta
y no se dieron cuenta,
y de aquella que se volvió triste
bajo la lluvia; del baile que no hubo
porque no había luz,
y de la vieja lámpara
que hicimos funcionar en la tiniebla
hasta que nos halló el alba,
en nuevo día,
solos uno en el otro,
los dos en nubes en verdadera música
bailando enamorados.
Del juego que iba a haber
y era mentira. De la muchacha
que encontraron muerta
y no se supo quién era. Del joven
que con varios amigos tuvo un accidente
fatal pero sobreponiéndose los llevó

a la clínica, llamó a los padres
y se fue a su casa
a darse cuenta con su madre
que iba muerto. (85-6)

Como Funes, Cardona Bulnes hace un inventario de sus recuerdos para llenar esa neutralidad incesante de que habla Foucault. Sin embargo, estos recuerdos son sólo otro juego óptico que no trasciende la “relación de designación”, como dice Foucault, entre los sujetos del enunciado: el yo y el tú. El diálogo es imposible porque cada uno de los recuerdos también está marcado por esa ambigüedad binaria que impide su reconciliación con el presente. Esto no implica que la atmósfera abrumadora y hermética del poema no haya cambiado. De hecho, por primera vez, a través de estos recuerdos, el ritmo del poema cambia, pues se detiene, no a pensar, sino a “decir” lo que en realidad quisiera decir si el diálogo fuera posible. El anhelo no se cumple porque las imágenes (los recuerdos) avanzan por oposición binaria: tú-yo, casa limpia-polvo, silencio-ruido, fresco-calor, seco-húmedo, pocos amigos-pero buenos, este año-el próximo, sueño-verdad, niños que se pierden, juego-mentira, juventud-muerte. Cada recuerdo arrastra su propia negación: la casa no está limpia, los amigos son escasos, el juego no es real, los jóvenes no tienen vida, etc. Como en el cuadro de Magritte, lo que se afirma se niega a sí mismo en el momento de formularlo; no puede haber reconciliación porque, como vimos, la ruptura ocurrió precisamente en el pasado. Así, el ritmo del poema se acelera, alejándose más del Paraíso, a medida que el vacío revela su identidad a través de la

imagen de la muerte. De hecho, el gran inventario mnemotécnico vuelve gradualmente al ritmo vertiginoso del resto del libro porque el dolor se intensifica con cada recuerdo; entre las imágenes “claras” y “dulces” aparecen estas descargas: “un dardo durísimo de piedra/atorándonos por momentos” (87), “lo terrible que es no saber/que el terror nos esté dando la mano,/sonriendo” (91), “y en el dolor cabemos/sólo uno. Yo solo cargo mi cadáver” (92), “cuando estamos/más solos verdaderamente solos/en la hora de la hora/cada cual con la sombra del alma” (95). Al final se impone la imagen de la muerte, que es la última forma de la soledad que merodea a lo largo de todo el poema. Por esa razón, también la estructura formal del poema se ve alterada, pues si antes el poeta se valía del verso largo para crear un vértigo incesante de imágenes suspendidas, literalmente, sobre el vacío, ahora el peso de la muerte frena el ritmo del poema y rompe el poder expresivo del verso largo, fragmentando, así, los recuerdos y el espacio que une el tú y el yo, la realidad y la verdad. Así, el plano visual del poema se va deteriorando hasta que se vuelve cada vez más breve, ya que se acerca el silencio total con que termina este fragmento del libro: “Nada. Cielo/de Patmos./Nada” (95).

Es decir, la reconciliación entre la frase y la imagen o entre la realidad y la verdad es imposible porque la operación ocurre en medio de una ruptura lingüística que, como vimos, se vuelve ontológica. A pesar de que al final del texto anterior Cardona Bulnes recurra a la seguridad retórica que le ofrece el mundo clásico (“cielo/de Patmos”), el poema no puede evitar precipitarse en la Nada. De hecho, en el siguiente apartado, el poema vuelve a la seguridad del discurso bíblico para retomar el ritmo del principio. Sin embargo, me parece que el núcleo de todo el libro está en el texto citado porque allí es

donde Cardona Bulnes revela su verdad humana y la imposibilidad de alcanzarla. Además, es el apartado más extenso del libro. El lenguaje adquiere una transparencia despojada de todo hermetismo sintáctico y expresivo. El principio que rige es el de la poesía pura, a pesar del tono conversacional con el que aparecen algunos recuerdos. Este tono le da una cualidad comunicativa al texto que pareciera contradecir el hermetismo de la poesía de Cardona Bulnes. Sin embargo, a la sinceridad de los recuerdos se impone la revelación de que lo dicho es sólo una manifestación de lo que en realidad se quisiera decir. El diálogo es, así, un no-diálogo. Para crear esa ilusión óptica, Cardona Bulnes recurre a “la técnica de adormecer con música” (89), como él mismo dice; por lo que el poema es un gran simulacro:

Es nada. Casa del ser: casa de Dios. Nada.

Puras palabras. No más acto de ser del ser.

Esta flor. Esta hierba. Nada.

Sangre de Abel y sombra. Nada.

Palabras. Cuajos de luz. Simples palabras;

pura palabra, pura. No sé dónde qué

en lo más recóndito de este pañuelo blanco. (94)

El Dios es el poeta encerrado en la casa de la creación en “acto de ser”. Lo que prevalece es tanto el acto de decir como la conciencia de que el mundo creado sólo tiene sentido dentro del universo del poema. Con esta declaración se vuelve a reafirmar ese principio

de la poesía pura, según el cual el poema se basta a sí mismo y es un instrumento inútil en el mundo, fuera del jardín cerrado. Esto lleva a Cardona Bulnes al nihilismo total:

En absoluto no es necesario para nada
el poeta en el mundo. Nunca. Desde la vida
de su poesía nunca se da solo, sólo
en su poesía para entrarnos a la poesía,
a la vida poética, a la vida de la poesía,
a la otra vida, a la poesía del hombre,
de la vida y del mundo, y darnos de todo
a lo sumo sólo la imagen sola
para hallar en ella nosotros solos
la medida sólo de nuestra sola imagen. (93)

Volvemos al careo binario de Magritte, según el cual el poema no es nada y, al mismo tiempo, es “casa del ser”; el pañuelo blanco (la página) es pequeño, pero tiene sitios “recónditos”; el poeta “no es necesario” y, sin embargo, crea “otra vida”; existe, además, “la vida poética” frente a la “vida del hombre”; la vida y el mundo. No se trata de contradicciones, sino de entidades que se afirman mutuamente al negarse. Asimismo, “las relaciones de designación”, mencionadas por Foucault, sólo pueden ser ambiguas porque ocurren en un terreno intermedio, sin fronteras reconocibles. El encuentro quizá ocurra “en lo profundo de lo oculto perpetuo” (93), es decir, en un punto neutro, puro y cerrado.

Por lo tanto, el poeta es necesario en su propio mundo porque éste depende de él para ser creado; después podrá darse a los demás, aunque sólo dé “a lo sumo sólo imagen sola”. La poesía no es, entonces, un encuentro, sino la posibilidad del encuentro entre el hombre y el mundo: espejo del espejismo, como diría Cardona Bulnes. El poema abre ese espacio neutro e incesante entre la poesía y el mundo o entre la realidad y la verdad, pero no lo restituye. Como señala Foucault, “la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse”. Entre ambos ha quedado “un hueco, una región incierta y brumosa” (42) que el poema, como la montaña a medianoche, busca ocultar con su vastedad retórica. Precisamente, la poesía de Cardona Bulnes surge de esa relación ambigua y vertiginosa entre dos ejes binarios: la tradición y la modernidad, la poesía y el mundo, el silencio y la palabra, la realidad y la verdad, el espejo y el espejismo. Es tan ambigua que, incluso, es difícil definir cada una de estas entidades. Así, el hueco del cuadro de Magritte se transforma, en el poema de Cardona Bulnes, en “la rajadura/del espejo” (129). De este espacio sin orillas, pero de contornos amenazantes, surge el poema. Por eso se decía que la página es un pequeño “pañuelo blanco” que tiene sitios recónditos. Casi al final del libro, Cardona Bulnes se plantea el juego de las posibilidades: qué pasaría si el signo y el referente se tocarán o si cambiaran de lugar, si uno entrara en el espacio del otro:

Ponte delante del espejo,
a tu altura,

a distancia de tu brazo.

...

Ahora, con el índice

toca la nariz a la imagen.

¿Pudiste?

Bien. Si no,

toca la tuya.

¿Qué tal si le sacas la lengua a la imagen

y si ella te la saca se la cortas?

¿Si en tu camisa pintas un corazón

en el sitio del tuyo

y en el de la imagen pasas un cuchillo? (131)

El hueco que separaba el acto de la palabra desaparece y lo que queda es “una ausencia de espacio”, como señala Foucault (42) en el que las entidades se confunden: la cara con su reflejo en el espejo y el corazón con la imagen del corazón. Sin embargo, como vemos en el texto citado, se trata de otro espejismo que permite, no descubrir otra realidad, sino inventarla; el mismo Cardona Bulnes lo admite: “Si no se puede descubrir: inventar” (131). El poema inventa, además, una realidad textual (el tú al que se dirige) y la invita a participar en un juego de autoaniquilación; el resultado sería, además del suicidio, la eliminación de las fronteras entre el signo y el objeto. En este caso, la perversidad tautológica es llevada al extremo porque también acaba con el sujeto del enunciado. El

acto no carece de sentido, sino que, por el contrario, lleva al extremo la carga semántica de los signos. El poeta, parece decirnos Cardona Bulnes, inventa un acto de esta naturaleza porque ve demasiado o, mejor aun, porque sabe demasiado; su trabajo lo asume desde la perspectiva de que “[E]l arte es sin descanso. Sin renuncia” (131). Sin embargo, lo único que sabe es “sabiduría” y “la sabiduría no es arte” (131). La poesía formula el acertijo, pero no nos da la solución; todo el libro es un largo ofrecimiento de una verdad que incluso el poeta desconoce. La revelación ocurriría si la imagen nos sacara la lengua; pero, en ese mismo momento, dejaría de ser imagen porque entraría en el plano de la realidad. Por lo tanto, su existencia carecería de sentido. Lo más seguro es el hueco o la ausencia de espacio entre la imagen y la palabra para que el poema también tenga sentido. Por su parte, el poema está condenado a ser una parábola que no quiere o no puede revelar su secreto; el libro se vuelve un acertijo sin respuesta. La parábola y el acertijo son fórmulas cargadas de sentido que, en este caso, no tienen solución. De esta manera, la oposición binaria, de la que surge el libro, es llevada al terreno de la adivinanza:

Hay quien se ve en un espejo de bolsillo
 porque en uno mayor que su tamaño se extravía. (130)

Unos versos antes:

—¿Cuánto vive el amor?

—Toda la vida. (130)

Incluso desde el principio:

El sucio barrendero deja las calles limpias. (33)

Hasta llegar a una parábola perdida en su propio laberinto sintáctico:

Quien no resista podrá saber
de muertos y de vivos, pero no sabría
si está con unos o entre unos,
si está con éstos
o habrá estado ante éstos.
Si es, si fuere, si sea,
o si hubo sido la hora,
si ha sido perfecta. O fue,
definitivamente, espectro,
infinitivamente perfecto haber sido,
o ser,
simplemente,
fantasma. (132)

El libro avanza de esta forma hasta el final. A medida que nos acercamos al final, el acertijo se convierte en una abrumadora serie de interrogantes que quedan sin resolver: no se sabe quién es o podría ser el sujeto del enunciado ya que su propia identidad discursiva lo convierte en espectro de sí mismo. Esto tiene que ver con el suicidio retórico de la imagen reflejada en el espejo. El texto acentúa esa confusión a través de tiempos verbales que únicamente proponen dudas o posibilidades remotas: si fuere, si sea, si hubo; el signo y el sujeto pierden tangibilidad y ya no nombran porque han perdido esa capacidad de designación de la que hablaba Foucault. Precisamente, a estas alturas del libro, Cardona Bulnes se aleja de la obviedad enunciativa de Magritte y ya no puede recurrir a la eficacia nominativa del demostrativo para decir “éste es el espejo” y “ésta es la imagen en el espejo”. El discurso avanza hacia su propio suicidio, por lo que el signo lingüístico ya no es capaz de nombrar y sólo se limita a interrogar. Por lo tanto, ni la adivinanza ni la pregunta tienen respuesta o, si la tienen, el poeta no la dice porque quizá él mismo la desconozca. El poema cumple ahora la función de exponer lo que no sabe. Las interrogaciones contribuyen, además, a fragmentar el ritmo del poema; por lo que en esta parte del libro la ruptura es mucho más visible, incluso, en la forma:

Al se-pararnos, al se-parar-se-nos,

¿quién se queda en esto, esto, o esto?

Sin nombre ¿yo?

¿Qué de sí, de ti, de mí?

Sin ti, ¿qué?

Comunicarte ¿qué?

Entrarte, abrirte, ¿cómo?

Amanecerte, ¿dónde?

Hospedarte, ¿cuándo? (138-39)

No se sabe “¿quién se queda?”, pero sí lo que se queda: el hueco, en el que surge el poema, entre la palabra y la imagen. Las preguntas son tautológicas, es decir, retóricas, porque reconocen la imposibilidad de la respuesta. Estamos en la última página de un libro de casi cuatro mil versos que se acercan al silencio total que sobreviene a la pregunta sin respuesta. La pregunta no puede generar un diálogo imposible. La destrucción de la sintaxis refleja el hecho de que el poeta se ha quedado sin aliento: “separar-se-nos”. El signo ha perdido su capacidad evocativa y termina interrogando:

Adiós, pues, ¿sin palabra?

¿Sin la palabra?

¿Palabra, qué? ¿En rojos tulipanes?

¿Rojos de muerte? ¿Rojos?

¿Muerte?

¿Tulipanes? (139)

Hay dos grandes ausentes: la respuesta a estas preguntas y Jonás. Las preguntas no se plantean para ser contestadas, sino sólo por la necesidad de formularlas. Es decir, el

enunciado se queda en el plano del lenguaje y es incapaz de resolver su dilema ontológico. Esto tiene que ver con el gran ausente del libro: Jonás, al que nunca más se vuelve a mencionar después de las primeras líneas a pesar de la extensión del libro. Por consiguiente, el libro nos propone un no-Jonás, oculto, bajo la avalancha de imágenes, en ese hueco que el poema no puede resolver. De la misma forma, como apunta Foucault, la pipa de Magritte cae en ese espacio de sombra entre la frase que la negaba y la imagen “que debía representarla, esa pipa umbrosa que entrecruzaba los lineamientos de la forma y la fibra de las palabras, se ha ocultado definitivamente” (42). Así, entre la palabra y la cosa (Magritte) o entre la realidad y la verdad (Cardona Bulnes) ha ocurrido un divorcio definitivo que impugna el eje binario que los une y los separa. El no nombrar a Jonás en el poema equivale a negar la identidad de la pipa en el cuadro. Sin embargo, la ausencia del primero y la negación de la segunda afirman la existencia del otro para definir su propia esencia. Jonás no es sólo una referencia bíblica sobre la que el poeta se proyecta, sino que hace las veces de esa “montaña a medianoche”, nunca visible, pero siempre allí, cargada de sentido. El poema nos muestra lo que no está, lo que no es y lo que esa ausencia incesante hace posible. Jonás no *está* sino que *es* en el hueco en el que desaparece la pipa de Magritte. El torrente de imágenes del poema y el entrecruce frase-dibujo del cuadro intentan “estabilizar un espacio único” (43). Además, Foucault propone una serie de cuestionamientos que pudieron haber posibilitado ese entrecruce. Para el caso, señala que el enunciado negativo “Esto no es una pipa” se da primero en el plano oral, luego en el escrito. Además, la frase parece estar escrita en un pizarrón escolar con todo el esmero de un maestro que “apenas ha dicho ‘esto es una pipa’, ha tenido que

retractarse y balbucir ‘esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa’, ‘esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa’, ‘la frase: ‘esto no es una pipa’ no es una pipa’; ‘en la frase ‘esto no es una pipa’, *esto* no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa’” (44). El maestro se embrolla porque, como Cardona Bulnes, no sabe la respuesta del acertijo; tampoco sabía cómo formularlo. En realidad, llegó al enunciado final, que vemos escrito con tanto esmero, por pura sucesión, no repetición, de ideas. El no tener sentido es el sentido de esta parábola que descansa en una obviedad demoledora. Sobre este eje giran las interrogantes a las que llega Cardona Bulnes al final del viaje; la sucesión incontenible de imágenes llega al punto muerto de la frase cerrada, sin respuesta. Bien podría decir: “todo esto no es una pipa”, como todo esto no es un diálogo, no es Jonás. De hecho, las primeras líneas del poema ya presentían la Nada del final:

Estas líneas en estas manos, de Jonás,
 —Saturno— oyendo a Hécuba, sin rumbo,
 manando a oscuras. Oscuro vengo
 a Eurídice. Venga cronos en estos tulípanes.
 Se nos presenta en todo devorándonos
 todo, sin más, sin menos, Jano bifronte,
 en luz, en sombra se nos presenta, siempre,
 engulléndonos hasta lo último. (16)

Los dos adjetivos demostrativos “estas” y “estos” determinan y fijan el espacio entre la realidad y la verdad, creando, así, el gran eje binario que rige el poema. Las “líneas” irán “sin rumbo,/manando a oscuras” entre una ambigüedad enunciativa que nunca llegará a reconciliarse: “sin más, sin menos”, “bifronte”, “en luz, en sombra”. Por su parte, los tiempos verbales señalan ese movimiento incontenible de todo el poema: oyendo, vengo, se nos presenta, devorándonos, enguyéndonos. Todo es movimiento, incluso tenemos la sensación de que el poema había comenzado antes de la primera línea, pues el tiempo de los verbos señala un movimiento perpetuo que no es sino el careo incesante entre dos realidades que no se tocan. De hecho, Jonás desaparece en ese hueco contrapuntístico y no se vuelve a nombrar en el resto del libro. Pero su presencia, como los tulipanes, es inmanente “hasta lo último”. El nombre no-dicho de Jonás es, siguiendo a Foucault, “algo así como un murmullo infinito, obsesivo, que rodea el silencio de las figuras, lo acerca, se apodera de él, y lo vierte finalmente en el campo de las cosas que podemos nombrar” (49). De esta forma, Jonás se multiplica sin hacerse visible, ya que lo encubren las imágenes que su nombre ausente convoca. Como en el principio del poema (o del mundo), las imágenes “bifrontes” están *oyéndolo, devorándolo, enguyéndolo* a lo largo del poema; lo que sobrevive no es su nombre, sino una pregunta: “¿Tulipanes?”. Éste no es, por lo tanto, el poema de o sobre Jonás; no es la parábola bíblica del hombre devorado por la ballena. Es, a lo sumo, una pregunta (abierta) sobre una parábola (cerrada). El universo poético de Cardona Bulnes es mucho más hermético porque ni él mismo sabe la respuesta, y no pretende saberla. Tampoco se trata de un acertijo dentro de otro acertijo, sino de una parábola que se va desarrollando y multiplicándose voluntaria y

deliberadamente en su afán por acercar el signo a la cosa, la realidad a la verdad; como ese barco de *Le Séducteur*, de Magritte, que no se parece “tan sólo a un barco, sino también al mar, de tal modo que su casco y sus velas están hechos de mar” (50). A lo largo de sus miles de versos, el poema está destinado a “separar, cuidadosa, cruelmente”, como dice Foucault (51), las dos mitades del eje binario del que, fatalmente, surge.

Sucede que llego al final y no estoy seguro del título del libro. En las pocas publicaciones en que se le menciona se habla de *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella* o de *Jonás, al fin del mundo o líneas en una botella*. Sin embargo, en *el libro* editado en Costa Rica, en MCMLXXVI, tal como se lee en el pie de imprenta, salta a la vista esta ambigüedad: en la primera página se lee, todo en mayúsculas:

LINEAS EN UNA BOTELLA

JONAS.

Y en la segunda página, también en mayúsculas:

JONAS. O

AL

FIN DEL MUNDO

Al pie de página, la serie románica:

MCMLXXVI

En el texto citado en el primer capítulo de este estudio, Cardona Bulnes lo llama *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella* y lo fecha en 1976. Esta ambigüedad no me sorprende, sino que me parece coherente con esa atmósfera de incertidumbre que rodea a este poeta. Además, al no estar seguro de sí mismo, el título establece una no-relación con un libro que, en realidad, no-denomina. Surge, así, una relación ambigua y una enorme distancia entre el título y la obra; nos enfrentamos, desde este momento, a esa binaridad irreconciliable, en la que Cardona Bulnes insiste aun antes de que comencemos a leer el libro. Al respecto, Foucault cita esta frase de Magritte para explicar esa distancia que existe entre sus cuadros y los títulos que se resisten a designarlos: “los títulos están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud” (53). Por lo tanto, concluye Foucault, “Magritte da un nombre a sus cuadros... para mantener a raya a la denominación” (53). Entre el título y la obra se crea un espacio deliberado, un hueco que Cardona Bulnes irá llenando o encubriendo con imágenes que son verdaderas descargas eléctricas. No se trata de un espacio fijo, sino, como señala Foucault, “quebrado y a la deriva”, en el que “se anudan extrañas relaciones, se producen intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que surcan los dibujos y los hacen saltar en pedazos” (53-4). En el

caso de Cardona Bulnes, el espacio no puede ser nombrado porque ni el mismo libro está seguro de su nombre. Los casi cuatro mil versos son sólo “líneas en una botella”; el título es un no-título así como la pipa no es una pipa. Cardona Bulnes se llena de palabras para hablar de la inutilidad del lenguaje. Este título ambiguo no es, como he señalado, una contradicción, sino que evidencia la imposibilidad de encontrar el nombre justo, confiable, verdadero. El título se resiste a nombrar la obra y “socava en secreto”, como dice Foucault (54), su relación con la misma. Así, Cardona Bulnes nos dice, como Magritte, “éste no es un título” y, por eso, no denomina el libro-poema que tampoco pretende ser la gran respuesta a la gran parábola de la existencia. Cardona Bulnes prefiere que el no-título flote, fracturado, a la deriva, sobre un espacio que no puede nombrar. Al aceptar esta inexactitud referencial, Cardona Bulnes nos revela esa verdad obvia que encontramos en Magritte. Además, como Irineo Funes, se pone del lado de la honestidad y nos dice que el nombre ideal es imposible y que cualquier intento de decir que se ha encontrado es mera palabrería o charlatanería: “Para oírse mejor: callarse” (50), nos dice. “Estamos lejos, señala Foucault, de la apariencia engañosa, del efecto” (63). La paradoja reside en que el no-nombre Jonás, como diría Foucault, tiene “el poder de organizar el caos” (55-6) creado por el torbellino de imágenes. Así, el gran ausente impone su presencia lejana, pues es el único referente estable en medio de este discurso escindido. El título está, definitivamente, *mal escrito* o, mejor aun, *mal dicho*, y tropieza, como en los enunciados espontáneos del habla, con sus dos sub-títulos. Entonces, ¿qué es Jonás, líneas en una botella o fin del mundo? Ambos y ninguno. Los dos sub-títulos son esas dos orillas irreconciliables en todo el poema; frágil la primera (sólo líneas), definitiva la otra

(fin del mundo). Jonás está en medio, recibiendo las descargas de ambas direcciones; entre la frase y la pipa, entre el signo y la cosa está el mundo. Todo el poema se alimenta de esta tensión enunciativa en la que las palabras y las cosas se merodean sin tocarse. Sólo los une la complicidad, no de interpretar el mundo, sino de decirlo. Así, entre la frase y el dibujo, dice Foucault, se opera un “juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin representar nada” (73). Por consiguiente, la palabra y la imagen generan un juego infinito que “no se desborda nunca hacia el exterior” porque está concentrado en ese careo binario que produce una “similitud purificada” (73). Las dos orillas, como los dos sub-títulos, no se mezclan ni dialogan, sólo se encuentran en un punto neutro: Jonás.

Como señalé al principio del capítulo, el libro se propone como un gran poema dividido, no en poemas, sino en 44 apartados que se van integrando en una estructura orgánica. Como en *Los Interiores*, la separación entre las partes es ambigua y casi inexistente. De hecho, Cardona Bulnes recurre a un sistema numérico que descarta cualquier posibilidad de emplear títulos porque éstos se interpondrían como cortocircuitos en la estructura del texto y terminarían destruyéndola. Como veremos, este sistema le viene a Cardona Bulnes de un autor esencial para definir la singularidad de su mundo poético: Ludwig Wittgenstein, sobre todo de su libro capital: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Con Wittgenstein comparte no sólo la idea de la estructura del texto, sino la relación binaria entre el lenguaje y la realidad. Por lo tanto, la presencia de Wittgenstein es doble en el libro de Cardona Bulnes: en el nivel de la estructura y en el plano del lenguaje; de ahí que Cardona Bulnes lo interpele casi al principio del libro:

Tú, Luwin (sic) Wittgenstein, pensante

“Sobre la Certidumbre del Lenguaje”.

Si hubieras considerado “este árbol”

como eso de aquello que es “árbol”,

habrías sentido que el aroma lleva

a la flor. No la flor. Que el signo

lleva a la cosa y el símbolo nos la trae.

“La luz” lleva a la luz. Luz: ¡Hela aquí! (20)

Para establecer la relación que existe entre las propuestas de Wittgenstein y la lectura que de ellas hace Cardona Bulnes, es preciso señalar, como dice A. J. Ayer, que según la tesis central del *Tractatus*, el mundo es una totalidad de hechos que dependen de la existencia de “hechos atómicos”, compuestos, a su vez, de meros objetos, cada uno de los cuales puede ser nombrado. Estos nombres pueden combinarse de una manera significativa en formas que expresen principios básicos. Cada uno de estos principios preserva su independencia lógica respecto de los otros. Además, para determinar su vínculo con la realidad, se debe saber cuales son verdaderos y cuales falsos. En otras palabras, “la realidad consiste en la existencia y la no-existencia, respectivamente, de todos los hechos posibles” (17). Es importante señalar que el *Tractatus* está escrito en párrafos (o principios) numerados según un sistema decimal en el que, por ejemplo, el principio número 3.001 consiste en un comentario acerca del número 3, mientras que el 3.002

comenta el anterior y así sucesivamente; de tal modo que el número 3.031 es un comentario sobre el 3.03. Por consiguiente, cada nuevo decimal prolonga y agrega comentarios al principio que lo precede. Como concluye Ayer, la lista de posibilidades es infinita. Por esa razón, ningún intento de aprehensión de la realidad agotará todas las combinaciones posibles. Por otra parte, no todos los principios son “básicos”, pues algunos de éstos se integran en “principios compuestos” a través del “uso repetido de una operación lógica de negación doble: ni una cosa ni la otra” (17). Este proceso permite distribuir los hechos verdaderos y los hechos falsos entre los principios sobre los que opera. El principio puede rechazar la verdad o la falsedad que se le distribuye; en este caso se crea una contradicción. También puede absorberla, con lo que se genera una tautología. De esta manera, señala Ayer, “los verdaderos principios de la Lógica son todos ellos tautológicos” (18). Ahora bien, mientras que los principios básicos y compuestos nos dicen “algo del mundo”, los verdaderos no se comunican con el exterior y sólo nos hablan de sí mismos. Esto crea una tensión entre lo que puede ser dicho y lo que sólo puede ser pensado, es decir, entre el lenguaje y el silencio. De hecho, ésta es la *verdad* con la que concluye el *Tractatus*: “lo que no puede ser dicho debe permanecer en el silencio” (31). Por lo tanto, la verdad es insalvable.

Cardona Bulnes no contradice este principio. Precisamente, reconoce la existencia de dos “principios” básicos: la realidad y la verdad, la imagen y el espejo, la palabra árbol y el árbol. Entre ambos existe ese espacio neutro, callado, sobre el que reposa el silencio de Wittgenstein. Allí reside la verdad: el Jonás perdido entre dos orillas letales. La verdad, concluye Cardona Bulnes, no está en ninguno de estos dos principios básicos,

sino en la zona intermedia cercada por ambos: el aroma entre la flor y la palabra que la designa. Por esta razón es inasible, como “la luz que lleva a la luz”. En realidad, Cardona Bulnes no se separa de Wittgenstein, a pesar de recurrir a una fórmula en subjuntivo: “si hubieras considerado ‘este árbol’... habrías sentido que el aroma/lleva a la flor”. Lo que Cardona Bulnes ha hecho, más bien, es afirmar una contradicción que lo acerca al penúltimo principio del *Tractatus*, en el cual Wittgenstein propone que aquél que entienda sus principios debe concluir, él mismo, que son descartables después de haberse valido de ellos para “llegar” a su propia verdad. Así, debe “usarlos como escalones para ascender más allá de ellos (en otras palabras, debe tirar la escalera después de haber ascendido). Debe trascender estos principios, y sólo así verá el mundo como es” (31). De esta forma, Cardona Bulnes tiró la escalera y, aunque pareciera contradecir a Wittgenstein, más bien lo afirma. Además, Cardona Bulnes vuelve constantemente a la idea de que sólo lo que puede decirse vale la pena ser dicho, mientras que lo que no puede ser dicho debe permanecer en el silencio, como aconsejaba Wittgenstein.

Lo que no puede decirse y, que por ello, se queda en el silencio, está en ese espacio incesante del que habla Foucault, entre la frase y el dibujo, entre el signo y la cosa. Jonás, el libro y el hombre, está atrapado en ese hueco, en el vientre de la ballena. El hecho de que las dos orillas no puedan tocarse nos garantiza la continuidad del poema. Es decir, la incontenible sucesión de imágenes busca la verdad propuesta o vislumbrada por Wittgenstein, pero se sabe que ésta no podrá ser encontrada. Asimismo, las dos entidades flor-palabra “flor” conservan su autonomía, su principio básico, para que la red de combinaciones genere el careo binario entre lo que es y lo que no es: la flor y la

palabra, Jonás entre “las líneas en una botella” y el “fin del mundo”. La negación generada por este careo produce una duración o sucesión de imágenes. Así, como en el *Tractatus*, Cardona Bulnes recurre a una estructura regenerativa en la que cada apartado del libro “comenta”, como quería Wittgenstein, al anterior y lo extiende tanto en el espacio como en el tiempo. De hecho, Cardona Bulnes recurre al sistema decimal empleado por Wittgenstein y lo transforma en una serie numérica basada en fechas específicas. El registro de Wittgenstein sigue la progresión 1—1.1—1.11—1.12—1.13—2—2.01—2.011—2.012, etc., donde cada numeral corresponde a un principio; Cardona Bulnes crea una serie alternativa: 8-IV/12-25-VIII, 14-16-IX, 16-IX, 17-IX, donde cada combinación de números arábigos y romanos indica una fecha específica, quizá el día o los días en que se escribió el poema. Por ejemplo, la serie 8-IV/12-25-VIII corresponde al período entre el 8 de abril y el 22 al 25 de agosto; mientras que I-X sería el primero de octubre. Es posible, pues, que el poema correspondiente a esas fechas haya sido escrito en el período señalado por cada serie numérica. Una diferencia respecto del sistema de Wittgenstein es que Cardona Bulnes sigue una secuencia falsamente progresiva. Por ejemplo, del 23-III (23 de marzo) pasa al 20-VIII (20 de agosto) y luego vuelve al 26-III (26 de marzo) para continuar en el 31-III (31 de marzo). Cada apartado del libro está señalado por una combinación numérica, lo mismo que cada serie decimal indica un principio dentro del *Tractatus*. La intención no es esquemática, sino lógica. En otras palabras, cada serie prolonga la anterior y formula una nueva propuesta que, a su vez, será continuada en la siguiente, y ésta en la que le sigue, y así sucesivamente. Se aplica, así, un principio de sucesión de ideas dentro de un orden que sólo existe en el gran plan

concebido por el poeta o el filósofo. Wittgenstein concluye o, mejor dicho, abandona el *Tractatus* en la serie 7, lo que implica que el texto queda abierto a una secuencia que puede extenderse hasta el infinito; Cardona Bulnes lo deja en la combinación 9-VIII (9 de agosto). La siguiente cifra no tendría que ser necesariamente progresiva porque en el texto de Cardona Bulnes la secuencia de imágenes gira en forma de torbellino, no sigue el principio de la escalera de Wittgenstein. No implica que el libro proponga el desorden dentro del orden, sino la idea de deconstruir el orden para llegar a ese lugar neutro entre la palabra y la imagen. Lo que sí persiste del plan de Wittgenstein es la progresión de ideas de un principio a otro. Esto genera una relación tautológica entre cada poema, su predecesor y su continuador. Así, cada apartado del libro está siempre entre dos orillas, pues ocupa un espacio de prolongación y continuidad dentro del eje binario.

Pero la relación no se da sólo en el plano del lenguaje, sino también en el de las ideas. Esto permite descubrir esa tercera instancia: el aroma entre la flor y la palabra “flor”; el signo y la cosa no se tocan, pero crean una tercera realidad, en la que reside la verdad pura, la transparencia. Siguiendo a Wittgenstein, podemos concluir que la flor y la palabra que la designa son principios básicos que se atraen y se repelen para crear un tercer principio (el aroma), que es compuesto. Wittgenstein nos dice que allí reside la verdad. Esta es la posibilidad que Cardona Bulnes le propone a Wittgenstein: una tercera realidad (el aroma), que hace pensar en la “pipa ideal” de Magritte entre el dibujo de la pipa y la frase que la niega. El aroma brota de un punto intermedio, siempre neutro, convulso y, por eso, como el poema mismo, siempre en acto consigo mismo. De hecho, el poema o fragmento anterior concluye con esta idea: “en quien yo soy Yo y estoy Yo

conmigo?” (20). De nuevo estamos ante la adivinanza sin respuesta, en otras palabras, frente a una interrogante que no sabemos cuándo se abrió ni dónde espera encontrar su solución. Antes habíamos citado la idea de que en la poesía de Cardona Bulnes todo acto es simulacro o ilusión óptica, como lo llama. Por lo tanto, esa tercera realidad es otro juego óptico entre lo que es y lo que no-es. Para llegar a este punto neutro de pureza, Cardona Bulnes recurre a una instancia paralela a la lingüística y la filosofía: el lenguaje poético. Por consiguiente, el aroma no es sólo una tercera realidad, sino también un símbolo: “el signo/lleva a la cosa —dice— y el símbolo nos la trae”. Esto implica que la relación entre el significante y el significado es no sólo arbitraria, sino deliberada, pues obedece a la necesidad de crear ese espejismo tan esencial en su poesía. El símbolo, como la no-frase de Magritte, no es confiable porque su esencia intrínseca es ambigua. Lo que no es ambiguo es el hecho de que, como quería Wittgenstein, la verdad tautológica sólo habla consigo misma: “Somos en anagrama —dice Cardona Bulnes—. Sólo cabemos/en nosotros” (92). Además, como ya señalé, ni Cardona Bulnes ni Magritte proponen una interpretación; no piensan el mundo, sólo lo nombran. De ahí que su sistema dependa de la existencia de “objetos primarios” (la flor, la pipa), como dice Wittgenstein, entre los que surge la posibilidad ilimitada del símbolo. Estos objetos nos ofrecen una “seguridad de referencia”, como señala Ayer (21), que los identifica y los separa con el fin de enfrentarlos dentro del poema o el cuadro. “Estas líneas”, con que inicia el poema, y “esta pipa” equivalen a “este árbol”, del poema citado. El demostrativo los sitúa en “este” espacio por oposición a “ése” o “aquél” y, a la vez, crea dos orillas que siempre permanecerán en suspenso. Entre ellas reside el símbolo, el que, por su carácter

ambiguo, “existe y no-existe”, en palabras de Wittgenstein. Los objetos, dice, están “cargados... de la sustancia del mundo” (22). Esto les permite, en el poema, entrar en un choque que genera una realidad inestable: el aroma o la luz.

Precisamente, Cardona Bulnes no confía en los nombres en sí, sino en su capacidad de nombrar; mejor dicho, en el hecho de que pueden entrar “en acto” para crear el mundo. En el poema citado, lo que le importa no es la flor, sino el aroma que “lleva a la flor”; en otras palabras, la posibilidad que tiene la flor de emitir aroma. A su vez, esta acción desencadena otra acción (oler) que desencadena otra (reacción que produce el aroma) y así sucesivamente. Esto echa a andar el principio de sucesión de imágenes que se afirman y se niegan mutuamente. La sucesión es posible porque la palabra y la cosa son entidades independientes; como señala Wittgenstein en el principio 2.062: “De la existencia o no-existencia [de uno de ellos] es imposible inferir la existencia o no-existencia del otro” (4); con lo que el símbolo (el aroma) que aparece entre ellos es sólo una entre tantas posibilidades: “un modelo de la realidad”, como dice en el principio 2.12 (4). Los elementos que componen este símbolo corresponden a los objetos que lo generaron o nos dicen algo de ellos, tal como señala en 2.13 (4). Al aparecer en ese espacio convulso entre la flor y el nombre, el símbolo-aroma nos dice algo de la flor y del nombre, pero es un hecho independiente, como concluye en 2.141 (4). Sin embargo, la existencia del aroma garantiza la existencia independiente de las dos realidades que lo generaron; también da fe de su separación y del espacio neutro entre ambas. Para Cardona Bulnes es esencial esa capacidad que tiene el lenguaje de generar todo un universo de relaciones, las cuales permiten la creación de una estructura. Esta

operación ocurre en el microcosmos de cada fragmento y en el macrocosmos del libro, tal como sucede en el *Tractatus* entre los principios que lo integran y la totalidad de la obra. Dichas relaciones están regidas por la incertidumbre y, por eso, son impredecibles y ambiguas. Cuando la ambigüedad es insoportable, Wittgenstein y Cardona Bulnes proponen el silencio: sólo lo que vale la pena ser dicho debe decirse (Wittgenstein) y “para escuchar: callar”, dice Cardona Bulnes, y su libro termina en el silencio total de la gran Nada. Por su parte, Wittgenstein señala que el sentido del *Tractatus* “puede resumirse en estas palabras: lo que puede ser dicho debe decirse con claridad, y de aquello que no podemos hablar debemos alejarnos en silencio” (3).

Así, el lenguaje y el mundo se mueven entre dos orillas, entre las que media el silencio. Como señala Shlom Mualem, el silencio puede poner en evidencia “una necesidad metafísica que indica la imposibilidad esencial de hablar debido a la naturaleza de la realidad” (2). El mismo Mualem cita de la *Metafísica* de Aristóteles la reacción de Cratilo, discípulo de Heráclito, frente a esta imposibilidad nominativa que lo llevaba a “mover el dedo en silencio en vez de hablar para indicar que todas las cosas están en constante movimiento y, por ende, es imposible proveer una descripción verbal del mundo” (3). En lo que se refiere a Cardona Bulnes, su relación con el silencio no es metafísica, sino ontológica. El silencio es una imagen de la soledad del poeta en acto creador y del hombre en el mundo. El primero sólo habla consigo mismo, como dice Cardona Bulnes en un poema antes citado, y simula un diálogo imposible con los otros. Por eso, la poesía sólo tiene sentido dentro de este simulacro y “no sirve de nada” en el mundo. El verdadero diálogo, parece concluir Cardona Bulnes, debe ser hablado, no

escrito; con lo que demuestra un escepticismo platónico respecto a la palabra escrita. A propósito, Mualem señala cómo en el *Fedro*, Platón comparaba la palabra escrita “con imágenes desvalidas y sin movimiento, que permanecen en silencio si se les pregunta algo” (2). Esta desconfianza se traslada al lenguaje en general, ya que Platón lo ve como un “instrumento débil” e inapropiado para la manifestación de la verdad. Esto llevó al detrimento del “status filosófico del lenguaje (logos) y elevó el silencio (sige) a ser considerado por los Gnósticos como la expresión más fiel de la realidad” (2).

En el *Tractatus*, Wittgenstein establece los límites entre lo que tiene sentido y lo que no lo tiene; sólo el lenguaje puede establecer ese límite, y lo que está al otro lado sencillamente no tendrá sentido (3). Aquí reside, como señala Mualem, “el papel positivo del silencio” (2), pues lo que está al otro lado del discurso es el silencio. De esta manera, el discurso genuino o confiable en el que creen Wittgenstein y Cardona Bulnes no está rodeado de un anti-discurso sin sentido, sino de silencio. La relación, como apunta Mualem, no es antitética, ya que el silencio “constituye la posibilidad de un discurso significativo al ser el trasfondo” del lenguaje (3). Por lo tanto, lo opuesto del silencio no es el discurso, sino el exceso discursivo que deriva en *nonsense*; éste es un intento inútil de decir lo que únicamente puede ser mostrado y no dicho: el dedo caleidoscópico de Cratilo. El sin-sentido reside en esa “bruma de Babel” que, según Cardona Bulnes, queda fuera de la poesía y desde el exterior la amenaza. Entonces, podemos distinguir tres categorías: discurso (el poema), silencio (al que se aspira para llegar al conocimiento total) y sin-sentido (fuera del poema, opuesto al silencio). Dentro del poema, la oposición siempre será binaria: discurso—silencio, silencio—sin-sentido. La diferencia entre lo que

puede ser dicho y lo que sólo puede ser mostrado se manifiesta en lo que Mualem llama “Wittgenstein’s Showing Doctrine”, según la cual “el silencio es el sustrato sobre el que el lenguaje muestra su forma lógica interna” (3). Sin embargo, en la obra de Cardona Bulnes el silencio es un ente de dos filos: es la pureza ideal en la que surge el lenguaje transparente (el aroma entre el signo y la cosa) y es, también, la soledad total del acto creador. Este último silencio está vinculado al carácter monolítico de la obra y al aislamiento forzado en que vive el poeta. Por lo tanto, el dilema que Wittgenstein plantea en el plano del lenguaje se convierte en credo de soledad dentro de la ética de la poesía pura. El lenguaje impone y reconoce estos límites. De hecho, en el principio 5.6 del *Tractatus*, Wittgenstein señala que “los límites de *mi* lenguaje implican los límites de *mi* mundo” (24). La demarcación entre “mi lenguaje” y “mi mundo” es deliberadamente subjetiva y hasta perversa.

Es esa misma subjetividad desenfrenada la que contribuye a acentuar el carácter hermético de la poesía de Cardona Bulnes, pues *su* lenguaje expresa *su* mundo, y es sólo dentro de ese mundo que su lenguaje tendrá sentido. O, más bien, sólo se puede acceder a la carga semántica que esta obra singular nos ofrece si se consideran las características intrínsecas de ese mundo: Jonás sólo podrá ser encontrado dentro de la ballena, en ese hueco entre el discurso y el silencio. Al igual que Wittgenstein, Cardona Bulnes establece un vínculo estrecho entre el lenguaje, el mundo y el yo. La única verdad reside, entonces, en esta relación de solipsismo; pero esa verdad es inalcanzable. “Que el mundo es *mi* mundo —dice Wittgenstein en el principio 5.62— se manifiesta en el hecho de que los límites de ese lenguaje (*el* lenguaje que sólo yo entiendo) implican los límites de *mi*

mundo” (25). Por lo tanto, continúa en 5.63, “yo soy mi mundo (el microcosmos)” (25). Como si Cardona Bulnes nos dijera “yo soy la ballena/el poema que me contiene y yo establezco los límites entre esta realidad y el mundo”. Así, el yo alcanza una pureza concentrada y transparente, pues, como dice Wittgenstein en 5.64, el yo se ovilla sobre sí mismo hasta un punto sin extensión (25). Éste es el punto neutro de la poesía pura, el jardín cerrado jimeniano que se va cerrando sobre sí mismo hasta alcanzar la transparencia total y sumergirse en la gran Nada. Jonás es el yo concentrado que mira el mundo como un gran ojo desde la neutralidad, contenida en sí misma, de la ballena. Jonás es, de esta manera, el gran ojo neutro rodeado de una retórica que define su mundo cerrado y lo acerca al mundo de afuera. Jonás es, finalmente, la tercera realidad: el aroma entre la palabra y la cosa. Para tener sentido, esta relación debe ser subjetiva, ya que es producto de una obra obstinada en *mal escribir* el mundo, como quería Foucault, es decir, reinventar un sistema en el que, como hacía Funes, en “lugar de siete mil trece” se diga “*Máximo Pérez*; en lugar de siete mil, *El Ferrocarril*” (132). Entre Funes y el mundo se impone un inventario de recuerdos, así como entre Jonás y su mundo permanece el poema. Por lo tanto, el “Yo metafísico —señala Tilgham, citado por Mualem— es el límite de un lenguaje: yo soy mi lenguaje” (4), y, a través de ese lenguaje, defino mi relación con el mundo. Mualem encuentra la esencia del *Tractatus* en esta ecuación singular entre los límites del mundo, el lenguaje y el yo; siendo el lenguaje el que determina las fronteras de los otros dos. De hecho, el *Tractatus* fue bautizado como una “crítica del lenguaje puro” (4).

En el poema de Cardona Bulnes, esta relación tripartita mundo-lenguaje-yo está

determinada, como vimos, por un eje binario que, al final del libro, lleva al enfrentamiento total entre el lenguaje y el silencio. Es decir, el sentido de la ballena culmina en el límite impuesto por el silencio del mundo que la rodea. Se trata, como señalé, del silencio sin-sentido que condena la obra a la soledad. Estamos ante el silencio del último principio del *Tractatus* y la interrogación sin respuesta del final del poema. Las preguntas del final no llevan a ninguna respuesta, sino a otras preguntas; como en ese juego dialéctico que Sócrates propone en el *Cratilo*, cuyo objetivo no es responder a la gran pregunta “¿De dónde recibió el hombre el lenguaje?”. El propósito de formular esta pregunta es generar más interrogantes, en un juego discursivo que lleva a la mente a descubrir “la maravilla de su propio genio comunicativo”, como dice George Steiner en *Language and Silence*. Además, concluye, Steiner, es una pregunta “cuya respuesta está más allá del alcance de los hombres” (57). Las interrogantes se plantean, entonces, desde el interior del poema-monstruo porque es desde allí, como diría Wittgenstein, que se puede ver el mundo *sub specie aeterni* (bajo el aspecto de la eternidad). Precisamente, Wittgenstein propone que la obra de arte es un “objeto visto *sub specie aeternitatis*”; ésta es, concluye, la conexión entre el arte y la ética (5). El mundo se ve desde una perspectiva trascendental y, por ello, mística. De ahí que el poema aspire al silencio total de los místicos porque, como hace ver Wittgenstein en el principio 6.522, “existe lo que en realidad es inexpresable. Esto se manifiesta por sí solo; esto es lo místico” (31). Lo místico, concluye Mualem, “se manifiesta a sí mismo en el lenguaje a través del acto de silencio” (5). Por lo tanto, el yo metafísico del poema de Cardona Bulnes busca este silencio místico *sub specie aeterni* para poder ver el mundo. La perspectiva que Cardona

Bulnes le propone a Wittgenstein como tercera posibilidad entre el lenguaje y el mundo es la del lenguaje poético, es decir, la del símbolo. Se llega, así, a otra forma de silencio: el silencio poético, en el que el aroma une la realidad y la verdad de la flor. Este silencio genera, además, otra forma de conectar “el arte y la ética”, como quería Wittgenstein. Al igual que la imagen poética, está cargado de un sentido que, sin salir de la ballena, aspira a la eternidad.

Conclusiones

Fuera de la ballena

Cuando Cardona Bulnes reapareció, después de diez años de aislamiento —entre 1980, año de la aparición/desaparición de *Jonas...*, y 1990, cuando Segisfredo Infante le publicó algunos textos sueltos en la Editorial Universitaria— y poco tiempo antes de morir, no pudo contra el silencio. Lo que produjo, desengavetó o, más bien, garrapateó en esos últimos años fue una prosa desordenada, ininteligible, rozando en la agrafía. Una prosa que, como diría Barthes, quiere crear una “zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena”. En este sentido, la palabra se vuelve plenamente “irresponsable de todos los contextos posibles” y afirma esa soledad mallarmeana que impregna la vida y la obra de este hondureño. Este arte, como concluye Barthes, “tiene la estructura del suicidio” (*El grado* 77). Cardona Bulnes llega, así, al final de su vida a una sintaxis desordenada que busca o no puede evitar la desintegración del lenguaje; lo que lo lleva al silencio de la escritura del que habla Barthes. Paradójicamente, ese silencio, que tiene los visos de una agrafía deliberada, acerca al poeta a la teurgia que busca desde el principio de *Los interiores*. Por una parte, es el deslumbramiento total de una prosa caótica e incontenible y, por otra, el exceso de sabiduría que no quiere comunicar sino sólo decirse, descargarse. Es el escritor que sólo sabe sabiduría, pues se ha transformado, él mismo, en vaso órfico, depositario de un conocimiento vasto, abrumador y hasta inútil. Es aquí donde se atestigua la transformación de Cardona Bulnes en Funes, el memorioso, ya que, como el personaje de

Borges, no tuvo otra salida que refugiarse en la oscuridad de un pueblo de provincia con todo el mundo metido en la memoria.

Los últimos escritos representan, además, el anti-Wittgenstein de Cardona Bulnes: la destrucción total del orden progresivo y matemáticamente calculado del *Tractatus*. Consumido por la enfermedad y la pobreza, Cardona Bulnes ya no tenía tiempo de sentarse a definir esa estructura orgánica que es tan esencial en su obra. Además, contradice esa idea de Wittgenstein de que sólo lo que puede decirse con claridad vale la pena ser dicho. Por el contrario, sus últimos escritos caen deliberadamente en la mala escritura, en la violencia sintáctica y, sobre todo, en la supremacía del *nonsense*. Lo que prevalece no es, pues, el gran silencio del final del *Tractatus*, ni el silencio explosivo de Magritte, sino el exceso discursivo, la bruma caótica de Babel. Por lo que ahora las ideas tropiezan unas con otras y no asumen ninguna responsabilidad interpretativa del mundo, pues se dejan llevar por la urgencia de salir del encierro monolítico en que había vivido el autor. Se trata de prosa de prisa, epifanías violentas que no caben en la sintaxis y hacen volar en pedazos el espacio neutro del cuadro de Magritte. Si la diferencia esencial entre el laberinto y el caos reside en el hecho de que el primero tiene un centro, los últimos textos de Cardona Bulnes pertenecen a la dispersión del caos, no a la sucesión de imágenes que definía el orden progresivo de sus libros anteriores.

Entre julio de 1990 y abril de 1991 escribió tres textos en prosa: “Calidad, obra y compromiso”, fechado el primero de julio de 1990, que incluye “Montaña a medianoche. Unos indicios del texto”, en el que hace un recuento de toda su obra; del 30 del mismo mes es “Zarpa y poesía, o los extrarrerrestres”; en abril de 1991, pocas semanas antes de

morir, escribió, también a mano, un texto que llamó “La horca, ‘o la espada’”, que es “la primera parte de un trabajito en cuatro numerales”, como dice en la postdata. Estos manuscritos constituyen lo último que se conoce de su obra y en ellos se impone el ritmo de la escritura automática, pues consisten en extensos párrafos sobre una infinidad de temas que entran y salen (o, más bien, se abandonan) sin transición. De hecho, la temática puede dividirse en asuntos privados —sus afinidades intelectuales, la importancia de la gramática y del lenguaje poético— y públicos —personajes y acontecimientos de la historia nacional, la falsa idealización del pasado indígena, la cultura popular y el impacto que ésta tiene en la lengua—. Las reflexiones se entrecruzan a través de un ritmo extendido en el que la sintaxis no puede competir con la velocidad de las ideas. Precisamente, se trata de textos para ser dichos en voz alta, no escritos. Es una retórica contra el silencio en la que, como dice al principio de “La horca, o ‘la espada’”,

El hombre no siempre mide cabalmente hasta dónde, cómo, y cuán simbólico, y sígnico es en la elaboración de sus ideas, utopías, teorías, creencias, sentimientos, y demás concepciones, y en el uso, y transmisión de ellos a través de figuraciones representativas: las imágenes. La imagen, apoyada en su sujeto, emerge del signo de su símbolo: la palabra, signo tanto establece, físicamente, los términos de su ámbito, y símbolo cuanto trasciende, une, y reúne, como su objeto aproximativo, y único, todo lo que es su objeto. Esta realidad humana de ser comunidad, y gratuidad, mediante la imagen, la historia, la poesía, siendo poderosa, queda indefensa a expensas del hombre, quien, al referirse, o referir el sujeto de su

símbolo por el objeto de éste: el signo —la señal de su imagen— deja al hombre el riesgo de ser verdugo de esa realidad, y víctima, pues la imagen, dada por el signo usado, dará siempre el sujeto de su símbolo, el cual, de no corresponder de la transición a la realidad referida por él, establece la existencia de un sujeto, que realmente no es, suplantando lo que es suyo por lo que en realidad no es, y obligando a depender de lo que no es verdadera realidad, sino falsa, y vivir para ella. (*Manuscrito*)

En el plano de la escritura, el exceso de aposiciones, es decir, frases interrumpidas por aclaraciones que el autor considera esenciales, pone en riesgo el nivel discursivo del texto pues las ideas se pierden en una espiral sin conclusiones. Esto tiene que ver con el hecho de que hay tanto que decir y tan poco tiempo. Por otra parte, el sentido, o uno de los sentidos posibles, del texto anterior está vinculado a uno de los temas esenciales de la poesía de Cardona Bulnes: la responsabilidad representativa del lenguaje poético; éste ocupa ese plano intermedio entre la palabra y las cosas, tal como he señalado a lo largo del presente estudio. La imagen poética surge, así, de “la unión libre de todo con nosotros, presente en la palabra y su imagen, condicionada por la veracidad” (*Manuscrito*). Ante todo, señala Cardona Bulnes, el lenguaje poético debe ser fiel o “veraz” para descubrir la verdad o el aroma, como dice en el texto sobre Wittgenstein, entre la flor y la palabra que la designa. Este eje binario reaparece en toda su obra; incluso los títulos, como vimos en *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella*, surgen de una ambigüedad que no puede resolverse. Así, los títulos de los manuscritos que nos

ocupan revelan esa fisura entre dos orillas letales: “La horca, o ‘la espada’”, “Zarpa y poesía, o los extraterrestres”. Es un espacio incesante, como dice Foucault sobre el cuadro de Magritte, que nos muestra una herida que no tiene solución porque ni el mismo Cardona Bulnes sabe cómo expresarla. Tal como propuse en el tercer capítulo, la poesía de Cardona Bulnes surge de esta ruptura entre el presente y el pasado y entre el lenguaje y el mundo. Sin ir más lejos, los elementos que conforman el título de los textos citados resaltan ese espacio fracturado —el ayer “donde mal nos separamos”, como dice en *Los interiores* (50) — que es, en realidad, un acertijo sin solución. Por lo tanto, Cardona Bulnes es incapaz de dar con el nombre preciso, por eso nos propone varias opciones: zarpa o poesía, horca o espada, líneas en una botella o fin del mundo.

Asimismo, el texto citado replantea otro de los temas fundamentales de Cardona Bulnes: la comunión, no sólo entre los elementos que componen el signo lingüístico o poético, sino entre el hombre y el mundo. Es decir, la poesía “une, y reúne” al prójimo bíblico. Como he señalado, el dilema lingüístico se vuelve ontológico. Esto implica que la pureza ensimismada de la poesía órfica está contaminada de un deseo impuro vital: salir de la ballena, esto es, del espacio cerrado de su obra para comunicarse con los otros. En “Zarpa y poesía...” dice que “hasta en los penados de hacer “arte por el arte” aparece lo humano” (*Manuscrito*). Esta declaración admite tres dimensiones: por una parte, reafirma la idea del sacrificio mallarmeano, según el cual el poeta asume la soledad monolítica de su trabajo y la obra es concebida como un proyecto de vida; por otra parte, revela su identidad intelectual como perteneciente a una tendencia literaria que se define por su compromiso esencial con el lenguaje poético: la tradición de la poesía pura;

finalmente, reconoce la necesidad imprescindible de acercarse al mundo a través de una hermandad cristiana con “los hermanos árboles, los hermanos animales, la hermana agua, el hermano aire, el hermano sol, el cosmos, con los demás hombres” (*Manuscrito*). Si bien esta última afirmación es producto del catolicismo que profesó hasta el final de su vida, está estrechamente relacionada con ese diálogo incesante e imposible que había planteado en sus libros. De esta forma vuelve a aquella exhortación de *Los interiores* que buscaba unir la sal para restaurar la unidad perdida. La diferencia estriba en el hecho de que la formulación ahora busca ser más clara porque no la hace dentro del espacio hermético de su poesía. Como señalé en el quinto capítulo, *Jonás...* se propone como simulacro de un gran diálogo con el mundo, es decir, un no-diálogo que permanece en el plano del lenguaje, pues su eficacia es meramente órfica.

Sin embargo, desde su orilla social e intelectual, Cardona Bulnes se siente más cerca de los que, como él, viven en la humildad y la pobreza. Como he señalado, esto es parte de un acercamiento franciscano a la vida que lo lleva a reconocer su propia marginalidad en aquellos que “viven por sus manos”, como dice Jorge Manrique. Así, desde su catolicismo ve el sitio que los desposeídos —la lavandera, la costurera o los indígenas— ocupan en la historia:

Veo bajar, venir, llegar los indios, cargados como mulos, mujeres y hombres, nuestros padres, pagar por sentarse en las aceras de su tierra con sus cargas modestas, y en donde nosotros, regateando, robándoles la fatiga, el esfuerzo, la pobreza, somos en ellos robados por nosotros mismos, y sonreímos. (*Manuscrito*)

Esta claridad expresiva abrumadora hace que la prosa se abra a la historia, es decir, que la obra se vuelva pública, como no lo son sus textos anteriores. Más que “social”, en un sentido político, su visión es cristiana. No implica que esta preocupación humana no haya existido desde mucho antes en Cardona Bulnes; lo que ocurre es que su compromiso anterior era esencialmente con la concreción de un mundo poético privado. Además, sus estrategias retóricas, basadas en la incorporación de formas y referentes clásicos, lo enfrentaban a exigencias discursivas que sólo podían resolverse en el plano de la poesía pura. El silencio que sobrevino a la escritura de sus libros dio paso a una actitud contemplativa que lo llevó a “la observación de las experiencias ajenas”, como señala en el mismo manuscrito, para entender su propia situación. El presente se vuelve intolerable, como decía Irineo Funes, pero no por su riqueza de sentido, sino por los conflictos humanos en los que Cardona Bulnes se reconoce.

Entre el vértigo que caracteriza a estos últimos escritos, Cardona Bulnes manifiesta la necesidad de descargar sus angustias personales. Además, el proyecto de dividir el trabajo final en cuatro apartados tiene que ver con la idea de imponer un orden riguroso a todo lo que escribía, tal como lo había hecho a lo largo de su vida. Sin embargo, sólo tuvo tiempo de escribir la primera entrega de este último proyecto porque murió pocas semanas después. Lo que pensaba escribir entra en el terreno del deseo, como el regalo incesante del poema “The unending gift” de Borges, en el que la promesa no cumplida favorece la invención de una obra ideal en la mente del que nunca la recibió. Además, este incumplimiento está estrechamente ligado a ese diálogo imposible que no

tiene solución en la poesía de Cardona Bulnes; como he señalado, éste es un tema recurrente que adquiere las veces de una herida ontológica, es decir, un espacio abierto entre los ejes binarios que definen su poesía y su forma de ver el mundo. Como anoté en el quinto capítulo, al otro lado de este diálogo no está el silencio, sino el exceso de discurso: la bruma de babel con la que se abre *Jonás*... Al final, la bruma sintáctica y semántica se convierte en otra forma de silencio: la gran Nada en la que flota el poema-monstruo. Los manuscritos del final fueron, pues, el último intento de Cardona Bulnes de salir de la ballena, no importa que parte de esta obra se haya quedado en su memoria, como los sistemas inservibles de Irineo Funes. Asimismo, esta salida requería de otro tipo de sintaxis, pues su ambición no era órfica; de ahí que el carácter descriptivo de la prosa, aunque impura, era el registro ideal para replantearse algunas de sus preocupaciones fundamentales y, sobre todo, para salir del encierro provinciano en que había vivido. La promesa de escribir otros textos más parece un compromiso de Cardona Bulnes consigo mismo. No obstante, su prosa no se inserta en el presente porque su lenguaje sigue “llamando sombras”, como dice en *Los interiores* (10); es decir, su discurso revela ese anacronismo deliberado de su obra anterior.

Por lo tanto, incluso hasta el final de su vida, Cardona Bulnes da a conocer las señas de una identidad intelectual que ve el presente desde una postura que los pocos que han opinado sobre su obra consideran desfasada por hermética. Así, la etiqueta de “caso aparte”, como lo llama Helen Umaña, lo saca no sólo de su generación, sino de la tradición literaria nacional. Desde esta perspectiva, su poesía se vuelve anacrónica porque se ancla en el pasado. Sin embargo, como señalé en el quinto capítulo, tanto Cardona

Bulnes como Rivas construyen mundos estrictamente personales que iluminan no la realidad sino el lenguaje. Es esta pureza la que es considerada hermética y, por ende, anacrónica porque su compromiso es ante todo con la obra. Por otra parte, estas opiniones apresuradas no toman en cuenta que el espacio cerrado de su poesía no se puede definir sin el caos que la rodea; en otras palabras, la Gran Obra proyectada dentro de la tradición de la poesía pura se propone como un universo paralelo al mundo exterior. De esta forma, la poesía de Cardona Bulnes se autodefine como un simulacro de diálogo, como señala en *Jonás...*, que reconoce los límites que le impone el presente histórico. Esto genera ese dilema ineludible entre la tradición y la modernidad, entre el encierro intelectual de Cardona Bulnes y la literatura que escribían sus contemporáneos. Si éstos buscan poner a prueba un discurso sociopolítico a través de la poesía, Cardona Bulnes concibe el lenguaje “como el más completo medio de comunicación humana” (*Jonás* 17); también en “Zarpa y poesía, o los extraterrestres” admite que en el “arte por el arte aparece lo humano” (*Manuscrito*). Por lo tanto, el lenguaje es visto como un bien común. Así, por vías y con resultados diferentes, Cardona Bulnes asume sus preocupaciones históricas. Sin embargo, la singularidad de su poesía lo vuelve “prisionero de su lenguaje”, como apunta Barthes; es decir, su poesía “lo señala, lo sitúa enteramente y lo muestra con toda su historia. El hombre está ofrecido, entregado por su lenguaje, traicionado por su verdad formal” (*El placer* 82). Al mostrar su máscara, dice Barthes, el lenguaje “funda una tragicidad” (83), es decir, el encierro intelectual y existencial que rodeó a este poeta. Además, su poesía contribuye si no a reconciliarlo con “una condición universal, por lo menos a darle la responsabilidad de su forma, a transformar la escritura dada por la

Historia en un arte, es decir, en una convención clara, en un pacto sincero que permita al hombre ocupar una situación familiar en una naturaleza todavía confusa” (68). Su relación con esa poesía “dada por la Historia” nacional genera lo que en este estudio he llamado una *mala escritura*, porque mal escribe el orden; en otras palabras, propone una escritura desobediente que no se siente comprometida ni con los héroes ni con los discursos del pasado. Lo que implica que Cardona Bulnes no se encuentra con ninguno de sus contemporáneos, salvo con Rivas, porque no tiene la misma escritura; no se trata, entonces, de un problema de lenguaje o de estilo, sino de escritura. Precisamente, Barthes señala que es en el plano de la escritura donde se establece la identidad del escritor, más allá de las normas gramaticales y de las constantes de estilo (22).

Lo más fácil sería leer la poesía de Cardona Bulnes como mero esteticismo narcisista, donde “la escritura, dice Barthes, sólo se mira a sí misma” (14). Considerando el medio en que a este poeta le tocó vivir, su proyecto estético bien podría resumirse en estas palabras: búsqueda de una poesía imposible. En su caso no se trata de una mera aventura formal ni de la audacia del vocabulario ni mucho menos de una obsesión de novedad, sino de asumir con obstinación un proyecto ambicioso y renovador que, como hemos visto, no está del todo divorciado de nuestra tradición literaria. Su problemática es órfica y ontológica, lingüística y filosófica. Pero su poesía, como dice en uno de sus manuscritos, “no es difícil en sí, difícil el lector” (*Zarpa y poesía*). Cardona Bulnes se enfrenta, así, no sólo a la problemática de una escritura monolítica, sino a la invención de sus propios parámetros de lectura; en otras palabras, la obra se ve obligada a fundar una sensibilidad interpretativa en la que sus lectores se reconozcan. El lector es “difícil”,

como dice Cardona Bulnes, porque está acostumbrado a otro tipo de poesía, mientras que el mundo cerrado de este poeta no le ofrece ninguna seguridad referencial. El lector se ve amenazado porque siente que sabe menos que la obra. “Pero la opción está —dice Cardona Bulnes en “Zarpa y poesía” —: trabajo, diferencia, logro” (*Manuscrito*). Lo que la poesía órfica exige del lector es la paciencia laboriosa, es decir, un trabajo que deconstruya lo que al poeta le llevo mucho trabajo construir. La “diferencia” reside en el rigor de una lectura que recompensa al lector al descubrirle “el hechizo que el lenguaje opera sobre nuestra inteligencia”, como quería Wittgenstein (13). Sin embargo, por las circunstancias señaladas a lo largo del presente estudio, la poesía de Cardona Bulnes aún no se ha enfrentado a este reconocimiento feliz, ya que la obra y el autor permanecen desconocidos, prisioneros de sus propios mitos.

Bibliografía

- Alvarado, Arturo. *Visión panorámica del romanticismo en Honduras*. Tegucigalpa: UPNFM, 1993.
- Alvarez, Nicolás Emilio. “Borges: Autor implícito, narrador, protagonista y lector en 'Funes el memorioso'”. *Círculo: Revista de Cultura*, 1990; 19: 147-152.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, I. 4 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Anscombe, G. E. M. *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. London: Hutchinson University Library, 1963.
- Asturias, Miguel Angel. *Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*. Tegucigalpa: Ministerio de Cultura, 1986.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Ayer, A. J. *Wittgenstein*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1985.
- Azam, Gilbert. “Ser y estar en la poesía pura.” *Vervuert*. Frankfurt; II: 143-151, 1989.
- Baker, Carlos. *The Echoing Green. Romanticism, Modernism, and the Phenomena of Transference in Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Baker, G. P., and P. M. S. Hacker. *Wittgenstein. Meaning and Understanding*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Barradas, Efrain. “Nota sobre la poesía pura en Cuba”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 326-327:468-81. 1977. Madrid-3, España.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1980
- . *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1980.
- . *Critical Essays*. Trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.

- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1994.
- Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo*. 3 ed. Montevideo: Arca Editorial, 1974.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española: Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- Bolaños, Bolívar. "En torno de la poesía pura" *Acta Académica*. 8:45-48. 1991. San José, Costa Rica, Mayo.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999.
- Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución: Edad Media, Romanticismo, Epoca contemporánea*. Madrid: Gredos, 1981.
- . *El irracionalismo poético: (el símbolo)*. 2a. ed. rev. Madrid : Gredos, 1981.
- Cardenal, Ernesto. *Poesía nicaragüense*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.
- Carnero, Guillermo. "Luis Cernuda y el purismo poético." *Vuelta*. 12(144):63-65. 1988 Nov. México, D.F., México.
- Celaya, Gabriel. *Exploración de la poesía*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Charpentier, Oscar. *Itinerario de la poesía pura. De Poe a Neruda a través de las escuelas de vanguardia*. Buenos Aires: Ediciones Madrid, 1965.
- Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa: University of Iowa Press, 1986.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964.
- Fitts, Dudley, comp. *Antología de la poesía americana contemporánea*. London: The Falcon Press, 1947.
- Flores, Ángel, comp. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo XXI, 1984.
- Folger, Robert. "The Great Chain of Memory: Borges, Funes, De viris illustribus". *Hispanófila*, 2002 May; 135: 125-36.
- Foster, John B. *Heirs to Dionysos. A Nietzschean Current in Literary Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- . *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona:

- Editorial Anagrama, 1993.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Halleux, Robert. "Alchemy." *The illustrated encyclopedia of medieval civilization*. Ed. Aryeh Grabois. 12 vols. New York: Mayflower Books, 1980
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. 1ra. Ed. en español. Trad. Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Jiménez, Juan Ramón. *Libros de poesía*. Recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1967.
- Larraga, Ricardo. "Mariano Brull y la poesía pura en Cuba: Bibliografía y evolución." *Dissertation Abstracts International*. 43(2):458A. 1982 Aug. Ann Arbor, MI.
- Lentricchina, Frank. *Modernist Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Lezama Lima, José. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- . *Poetas cubanos marginados*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1998.
- López Pineda, Julián y Juan Ramón Molina. *2 visiones de José Antonio Domínguez*. Tegucigalpa: SECTUR, 1986.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- Maradiaga, Fausto. *La palabra y sus deberes*. Tegucigalpa: Imprenta López & Cia, 1986.
- Martí, José. *Obra completa*. La Habana: Orígenes, 1986.
- Maxwell, D. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- Mejía, Medardo. *José Antonio Domínguez y el Himno a la Materia*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1990.
- Millan, Gordan. *A Throw of the Dice. The Life of Stéphane Mallarmé*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994.
- Molina, Juan Ramón. *Tierras, mares y cielos*. San José: EDUCA, 1986.
- Moliner, Rita Virginia. *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. Madrid:

- Editorial Playor, 1989.
- Molloy, Silvia. "La política de la pose". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ed. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Nuño, Juan. "El montón de espejos rotos: Funes el memorioso". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, 1983 Jan.-June; 8 (15): 105-109.
- Paldao, Carlos E. Presentación. *Un huracán llamado progreso: Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberti*. Adriana Rodríguez Pérsico. Washington, D.C.: Interamer, 1996.
- Paz, Octavio. *Poesía y fin de siglo*. Madrid: Seix Barral, 1993.
- Perdigo, Luisa Maria. "La reciente poesía pura en la obra de Eugenio Florit." Círculo: Revista de Cultura. 16:101-108. 1987. Verona, NJ.
- Pérez, Marta Linares y Jiménez, Jose Olivio. *La poesía pura en Cuba y su evolución*. Madrid: Playor, 1975.
- Perse, Saint-John. *Crónica*. Trad. Lysandro Galtier. Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.
- Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". *El poeta y su trabajo*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Poulet, Georges. *Studies in Human Time*. Trans. Elliot Coleman. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956.
- Rainey, Lawrence S. *A Poem Containing History. Textual Studies in The Cantos*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Rama, Angel. "Inauguración de una época poética". *Lectura crítica de la literatura americana. Vol 2: La formación de las culturas nacionales*. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas, Ayacucho, 1996.
- Ramsden, Herbert. "Depuración and Poesía pura in the Work of Juan Ramón Jiménez." Renaissance & Modern Studies. 25:121-154. 1981. Nottingham, England.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Rodríguez, Fernando. "La poesía pura en México." Cuadernos Hispanoamericanos. 529-

- 530:83-89. 1994 July-Aug. Madrid, España.
- Salgado, César Augusto. *From modernism to neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. [Lewisburg Pa.]: London: Bucknell University Press; Associated University Presses, 2001.
- Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Schwartz, Sanford. *The Matrix of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Sewell, Elizabeth. *The Orphic Voice: poetry and natural history*. New Haven: Yale University Press, 1960.
- . *Paul Valery, the mind in the mirror*. New Haven: Yale University Press, 1952.
- Shapiro, Henry L. "Memory and Meaning: Borges and 'Funes el memorioso'". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1985 Winter; 9 (2): 257-265.
- Sierra de Cozar, Angel. Antonio Blanch: "La poesía pura española, conexiones con la cultura francesa." Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica. 318:634-47. 1976. Madrid-3, España.
- Soto, Marco Aurelio. *Textos políticos*. Tegucigalpa: SECTUR, 1987.
- Spears Brooker, Jewel and Bentley, Joseph. *Reading The Waste Land. Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.
- Stavans, Ilán. "El arte de la memoria". Mester, 1990 Fall; 19 (2): 97-108.
- Steiner, George. *Language and Silence*. Middlesex: Penguin Books, 1969.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Trans. Arthur Knodell and Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Taca, Oscar. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Travieso, Jorge Federico. *La espera infinita*. Tegucigalpa: Imprenta Calderón, 1959.
- Trevisan, Armindo. ¿Poesía Pura o Poesía Impura? Coloquio-Letras. 68:55-57. 1982 July. Lisboa, Portugal.

- Turcios, Froylán. *Poesía completa*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1986.
- . *Boletín de la defensa nacional*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1980.
- Turcios Vigil, Julio César, “Edilberto Cardona Bulnes, un ejemplo de arte literario”, 18-Conejo. Boletín Literario-Informativo de la Editorial Universitaria - UNAH, No. 89, Año 10, Abril-mayo, 1997.
- Tynianov, Yuri. *The Problem of Verse Language*. Trans. Michael Sosa and Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis, 1981.
- Umaña, Helen. *Literatura hondureña contemporánea. (Ensayos)*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1986.
- Valdivieso, Jaime. *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*. Madrid : Orígenes, 1980.
- Valery, Paul. “El cementerio marino”. *El poeta y su trabajo*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Valle-Castillo, Julio. *Poetas modernistas de Nicaragua*. Managua: Banco de América, 1978.
- Valle, Rafael Heliodoro. *Historia de la cultura hondureña*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1981.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. Caracas: Ayacucho, 1980.
- Vela, Francisco. “La poesía pura”. Revista de Occidente, XIV (1926).
- Viñas, David. “El escritor liberal romántico”. *Lectura crítica de la literatura americana. Vol 2: La formación de las culturas nacionales*. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas, Ayacucho, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Wittgenstein Reader*. Ed. Anthony Kenny. Oxford: Blackwell, 1994.
- Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*. México: Editorial J. Mortiz, 1978.

Poetas hondureños estudiados

- Acosta, Oscar. *Tiempo detenido*. Quezaltenango: Municipalidad de Quezaltenango, 1965.
- . *Poesía : selección 1952-1971*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1976.
- Cárcamo, Jacobo. *Pino y sangre*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1987.
- Cardona Bulnes, Edilberto. *Los interiores*. Elche: Tipografía dura, 1973.
- . *Jonás, al fin del mundo o líneas en una botella*. San José: EDUCA, 1980.
- . “Líneas en una botella: Jonás (Fragmento)”, 18-Conejo. Boletín Literario-Informativo de la Editorial Universitaria - UNAH, No. 84, Año 10, julio, 1996.
- . Prosa suelta. Ms.
- . *Cinco poemas de Edilberto Cardona Bulnes*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1997.
- . Concejo Metropolitano del Distrito Central. *Edilberto Cardona Bulnes*. Tegucigalpa, 1982.
- Del Valle, Pompeyo. *Antología*. Tegucigalpa: SECTUR, 1991.
- Domínguez, José Antonio. *Himno a la materia*. Tegucigalpa: Ministerio de Cultura, 1985.
- Molina, Juan Ramón. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa: Ediciones Paradiso, 1992.
- Rivas, Antonio José. *Mitad de mi silencio*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1990.
- . *El agua de la víspera*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Guaymuras, 1996.
- Sosa, Roberto. *Muros*. Tegucigalpa: Imprenta Calderón, 1966.
- Travieso, Jorge Federico. *La espera infinita*. Tegucigalpa: Imprenta Calderón, 1959.
- Turcios, Froylán. *Poesía completa*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1986.

Sobre poesía hondureña

- Acosta, Oscar. *Poesía hondureña de hoy*. Tegucigalpa: Nuevo Continente, 1971.
- Argueta, Mario. *Diccionario de escritores hondureños*. Tegucigalpa: Editorial universitaria, 1986.
- Cárdenas Amador, Galel. *Primer simposio de literatura hondureña*. Tegucigalpa: Editorial universitaria, 1991.
- Escoto, Julio. *Antología de la poesía amorosa de Honduras*. Tegucigalpa: López y Cia, 1975.
- . Introducción a Juan Ramón Molina. *Tierras, mares y cielos*. San José: EDUCA, 1975.
- González, José. *Diccionario de autores hondureños*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
- Gold, Janet N. *Clementina Suárez. Her Life and poetry*. Miami: University Press of Florida, 1995.
- López Lazo, José. *Voces de la literatura hondureña actual*. Tegucigalpa: Editorial universitaria, 1994.
- Luna Mejía, Manuel. *Indice General de poesía hondureña*. México: Editora Latinoamericana, 1961.
- María A. Salgado, “Aproximación a la poesía de José Luis Quesada”, Revista de Estudios Hispánicos (REH-PR), vol. 21, 1994: 235-50.
- María A. Salgado, “José Luis Quesada, poeta hondureño: Intertextualidad, compromiso social y lengua cotidiana”, Romance Notes (RomN), vol. 34, no. 3, 1994: 283-89.
- Martínez, José Francisco. *Literatura hondureña y su proceso generacional*. Tegucigalpa: Editorial universitaria, 1987.
- Molina, Juan Ramón y López Pineda, Julián. *2 visiones de José Antonio Domínguez*. Tegucigalpa: Ministerio de Cultura, 1986.
- Pagoaga, Raúl Arturo. *Itinerario histórico de la poesía hondureña*. Tegucigalpa, López y Cia., 1973.
- Paredes, Rigoberto y Manuel Salinas Paguada. *Literatura hondureña*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.

- Pompeyo del Valle, "Seis lustros de la ruta fulgurante", Tragaluz, vol. 2, no. 13, 1986: 22.
- Quesada, José Luis. "Intervención de José Luis Quesada", Tragaluz, vol. 2, no. 15, 1986: 15-17.
- Roberto Bardini. "Roberto Sosa: Poesía y política en Honduras", Plural: Revista Cultural de Excelsior, vol. 11, no. 8 (128), 1982: 13-15.
- Sara Rolla, "El modernismo", Tragaluz, vol.2, no. 20, 1989: 13-16.
- Umaña, Helen. "La literatura: Un camino hacia la identidad nacional", Tragaluz, vol.2, no.15, 1986: 8-11.
- . *Poesía hondureña contemporánea*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1986.

Sobre poesía centroamericana

- Armijo, Roberto y Rigoberto Paredes, eds. *Poesía contemporánea de Centro América*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1983.
- Bellini, Giuseppe. "Appunti sulla poesia centroamericana: Salvador, Honduras, Guatemala", Studi di Letteratura Ispano-Americana (SLIA), vol. 12, 1982: 81-94.
- Beverly, John. "Poetry and Revolution in Central America." In *The Year Left: An American Socialist Yearbook*. Ed. Mike Davis, et. al., 155-79. London: Verso, 1985.
- Cardenal, Ernesto. "Un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo", Nuevo Texto Crítico, Vol. IV, No. 8, 1991: 45-54.
- Chase, Alfonso, ed. *Las armas de la luz: Antología de la poesía contemporánea de América Central*. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1985.
- Juan Quintana, "Cincuenta años de (alguna) poesía centroamericana", Revista Iberoamericana, Vol. 102, 1984: 158-160.
- Lindo, Hugo. *Recuento: Anotaciones literarias e históricas de Centro América*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1969.

- Mondragón, Amelia, ed. *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica*. Washington, D.C.: Literal Books, 1994.
- Reber, Vera Blinn. "Art as a Source for the Study of Central America, 1945-1975: An Exploratory Essay." *Latin America Research Review* 13, I (1978): 39-64.
- Salinas Paguada, Manuel. *Cultura hondureña contemporánea*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1991.
- Zimmerman, Marc, "El papel de la poesía en Centroamérica." *Centroamericana*, 4 (1993): 67-85.

Historia de Honduras y Centroamérica

- Argueta, Mario. *Tiburcio Carías Andino: Anatomía de una época*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1986.
- González-Camino, Fernando. *Alta es la noche, Centro América ayer, hoy y mañana*. Madrid: Instituto de Cooperación Interamericana, 1990.
- Henderson, Faye. *Honduras: A Country Profile*. Washington, D.C.: Office of U.S. Foreign Disaster Assistance, 1981.
- Historia general de Centroamérica*. Víctor Hugo Acuña Ortega, ed. San José: FLACSO, 1994. Howard-Reguindin, Pamela F. *Honduras*. Oxford: Clio, 1992.
- Meyer, Harvey K. *Historical Dictionary of Honduras*. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1976.
- Molina Chocano, Guillermo. *Estado liberal y desarrollo capitalista en Honduras*. Tegucigalpa: Banco Central de Honduras, 1976.
- Peckenham, Nancy, and Annie Street, eds. *Honduras: Portrait of a Captive Nation*. New York: Praeger, 1985.
- Posas, Mario. "Notas sobre política y sociedad en la Honduras de postguerra." *Alcaraván* 2 (1980): 2-5.
- Quiñónez, Edgardo y Mario Argueta. *Historia de Honduras*. Tegucigalpa: Escuela Superior del Profesorado, 1986.