

# Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra

Steven F. WHITE

St. Lawrence University  
swhite@stlawu.edu

## RESUMEN

Este estudio utiliza un enfoque ecocrítico para explorar la voz chamánica del hablante lírico que aparece a lo largo de la obra poética del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), desde *Poemas nicaragüenses* (1934) hasta *El indio y el violín* (2000).

**Palabras clave:** Ecocrítica; Chamanismo; Pablo Antonio Cuadra; Poesía nicaragüense del s. XX, Poesía hispanoamericana.

## Ecocriticism and Shamanism in the Poetry of Pablo Antonio Cuadra

### ABSTRACT

This study uses an ecocritical focus to explore the shamanic voice that characterizes the literary speaker throughout the poetic works of Nicaraguan Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), from *Poemas nicaragüenses* (1934) to *El indio y el violín* (2000).

**Key words:** Ecocriticism; Shamanism; Pablo Antonio Cuadra; Twentieth-Century Nicaraguan Poetry; Hispanic American Poetry.

Si queremos estudiar la literatura en relación con el medio ambiente físico como nos exige la ecocrítica, también es importante acordarnos siempre de la dimensión ecológica del chamán que, en las palabras de David Abram, intenta establecer un equilibrio entre los seres humanos y el paisaje que habitan (Abram 1997: 7). En su impresionante libro *Portals of Power: Shamanism in South America*, los dos organizadores E. Jean Matteson Langdon y Gerhard Baer definen el chamanismo como una institución religiosa «preocupada con el bienestar de la sociedad y sus individuos, con la armonía social y con el crecimiento y la reproducción del universo entero». Luego afirman, además, que el chamanismo «abarca lo sobrenatural, lo social y lo ecológico» (Langdon y Baer 1992: 13). Nada más lógico, entonces, que examinar desde un enfoque ecocrítico algunos momentos chamánicos que aparecen en la poesía del gran poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (1912-2002). A lo largo de su obra, hay ejemplos de cómo Cuadra adopta la máscara del chamán para profundizar su conocimiento de la flora y fauna de Nicaragua, un país que él considera en términos geológicos como «el centro de enlace y el puente entre las dos masas continentales» (Cuadra 1988b: 37). Es más, los estados alterados y extáticos producidos por ciertas plantas sagradas endémicas a esta región, el concepto mitobiofilico del *alter ego* y las transformaciones chamánicas le sirven al poeta para recuperar en sus poemas un paisaje invisible pero historiado y animado por la memoria colectiva de un pueblo con orígenes indígenas.

*Poemas nicaragüenses* (1934) es un rito poético que facilita la creación de una zona sagrada constituida principalmente por dos sistemas simbólicos convergentes: el de los indígenas panteístas en que los espíritus de cada especie y todas las fuerzas y formaciones naturales hablan y el de los europeos cristianos con sus textos sagrados que justifican el dualismo entre el ser humano y la naturaleza. El resultado es un paraíso temporalizado cuya biodiversidad se encuentra amenazada por la historia humana. En este primer libro importante de Cuadra, el poeta actúa como un Adán chamánico capaz de entablar un diálogo con la naturaleza y de nombrar, en las palabras de George Steiner, «todo lo que hay ante él en un jardín cerrado de sinonimia perfecta» (Steiner 1975: 204).

Es la posibilidad de imitar el discurso y la creación de Dios que busca Cuadra en ciertos textos adánicos, dirigiéndose chamánicamente a los elementos específicos del mundo más que humano. El proceso es circular: el poeta, reiterando el acto primordial de la Creación, nombra a todas las cosas para que existan; estas cosas sirven para celebrar el país-espacio del poeta que le ofrece este poder de nombramiento. En un poema clave de *Poemas nicaragüenses*, «Introducción a la tierra prometida», Cuadra invoca el sol, los árboles, el colibrí, el zenzontle, la lechuza, el chocoyo, la urraca, el conejo, el tigre, el coyote, el zorro, el venado, el buey, la selva misma, el llano y la montaña para expresar *literalmente*, de acuerdo con lo que afirma Neil Evernden, «el valor de la experiencia del paisaje para contrarrestar la actitud predominante que favorece sólo el consumo del paisaje como mercancía» (Glotfelty 1996: 102). Lawrence Buell asevera que este tipo de diálogo no es simplemente una de las formas más altas de la adulación, sino una manera de crear un panteísmo no-metafórico en que la ecología encuentra un vínculo estrecho con la ética, tal como sucede con la Teoría Gaia de Lovelock (Buell 1995: 188, 201).

Pero es sobre todo en «Poema del momento extranjero en la selva» (que apareció bajo otro título en *Poemas nicaragüenses* y que fue revisado extensamente para la antología *Poesía: selección 1929-1962*, publicado por Cultura Hispánica en Madrid en 1964), donde se nota la formidable presencia, o mejor dicho, *omnipresencia* del chamán:

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva  
devora los caminos como el gúas las serpientes  
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre tambores  
torrenciales  
allí, anterior a mi canto  
anterior a mí mismo invento el pedernal  
y alumbro el verde sórdido de las heliconias,  
el hirviente silencio de los manglares  
y enciendo la orquídea en la noche de la toboba.  
Llamo. Grito. ¡Estrella!, ¿quién ha abierto las puertas de la noche?  
Tengo que hacer algo con el lodo de la historia,  
cavar en el pantano y desenterrar la luna  
de mis padres.

(Cuadra 1983: 145)

El invento del «yo» inventor y chamánico multiplicado en «varias voces» (como señala el subtítulo del poema), omnisciente, angustiado y consciente de un pasado indígena, demuestra un diálogo genial con un paisaje animado y lleno de la magia que el chamán intenta controlar para favorecer a los miembros de su comunidad. Además, las ideas arqueológicas y escultóricas implícitas en «tengo que hacer algo con el lodo de la historia / cavar en el pantano y desenterrar la luna / de mis padres» tienen mucho que ver con el proyecto poético iniciado con las cerámicas indígenas en su libro posterior *El jaguar y la luna* (1958-59).

No es de sorprender, dada la ubicación geográfica de Nicaragua, que la lengua ritualizada en los poemas pabloantonianos de la transición hacia la poética de *El jaguar y la luna*, sea el náhuatl. En cuanto a uno de los símbolos omnipresentes en la poesía náhuatl, el legendario investigador mexicano Ángel María Garibay dice que la flor representa el canto y que su belleza es efímera. De la misma manera, los seres humanos son flores que duran poco. Por otro lado, destaca Garibay, «Privilegio del poeta es elevarse a alturas que sobrepasen lo material. Hay un atisbo de eternidad» (Garibay 1992: 89), y más adelante asevera: «Dos caracteres tiene el canto en esta poesía: *es fugaz, y hay que gozarlo; es perpetuo, y hay que eternizarlo*» (Garibay 1992: 184).

Pero en la constelación metafórica de canto-flor-ser humano-eternidad puede que haya un eje de equivalencia *literal*, si se examina con cuidado la imagen de «las flores que embriagan» en un poema como «Alegraos», atribuido al rey-filósofo Nezahualcōyotl:

Alegraos con las flores que embriagan,  
 las que están en nuestras manos.  
 Que sean puestos ya  
 los collares de flores.  
 Nuestras flores del tiempo de lluvia,  
 fragantes flores,  
 abren ya sus corolas.  
 Por allí anda el ave,  
 parlotea y canta,  
 viene a conocer la casa del dios.  
 Sólo con nuestras flores  
 nos alegramos.  
 Sólo con nuestros cantos  
 parece vuestra tristeza.  
 Oh señores, con esto,  
 vuestro disgusto se disipa.  
 Las inventa el Dador de la vida,  
 las ha hecho descender  
 el inventor de sí mismo,  
 flores placenteras,  
 con esto vuestro disgusto se disipa.

(León-Portilla 1967: 75)

Jonathan Ott, en su libro *Pharmacotheon*, basándose principalmente en las teorías de R. Gordon Wasson y Blas Pablo Reko, sostiene que estas «flores que embria-

gan» son precisamente *ololiuhqui* (*Turbina corymbosa*), una planta sagrada de los aztecas cuyas semillas molidas eran utilizadas en un contexto ritual como un alucinógeno por los sacerdotes de la teocracia para entrar en contacto con las divinidades y las fuerzas cosmológicas que definían todo un complejo sistema religioso (Ott 1996: 124-127, 296). En ese sentido, el *ololiuhqui* forma parte de una etnofarmacopeia extensa a través de todo el continente americano, que incluye el uso de plantas como *Anadenanthera colubrina* (cebil), *Anadenanthera peregrina* (coho-ba), *Banisteriopsis caapi* y *Psychotria viridis* (ayahuasca), *Brugmansia* sp. (toé), *Ipomoea sidaefolia*, *Lophophora* sp. (péyotl), *Nicotiana rustica* (tabaco), *psilocybe cubensis* (teonanácatl), *Salvia divinorum*, *Trichocereus pachanoi* (San Pedro), y *Virola* sp., entre tantas otras (véanse Luna & White, Ott, Pendell, Reko, Schaefer & Furst, Schultes & Hofmann, Torres, Wasson y Wilbert). Fowler y Ott hablan de las ranas del género *Bufo* (sobre todo *B. marinus* y *B. alvarius*), cuyas glándulas parótidas contienen el potente alucinógeno 5-MEO-DMT y bufotenina, y especulan que los Pipiles utilizaban estas ranas en un contexto religioso (asociado con Tlaloc, el dios de la lluvia) parecido a los Quiché Maya actuales (Fowler 1989: 126-127 y Ott 1996: 178-179, 396-397). Como una parte íntegra de la conquista, los españoles impusieron una inquisición contra estas plantas sagradas rituales (por considerarlas diabólicas) y contra los que las usaban, torturando y asesinando a chamanes indígenas que querían seguir practicando religiones milenarias que competían directamente con el cristianismo.

Curiosamente, el poema de Cuadra «Antifona del soñador», que aparece en *Libro de horas* (1946-1954), contiene las características de un *temicxoch*, o «sueño florido», que experimentan los sacerdotes y también los poetas aztecas en un estado alterado después de ingerir plantas sagradas que producen un lenguaje divinamente inspirado (*tecpillatolli*) (véase Ott 1996: 296):

Desde la sangre estamos despertando.  
Hemos tejido los sueños postreros. Hacemos guirnaldas  
entresonando. Las sábanas frescas te reciben,  
¡oh anuncio!, ¡oh promesa!, ¡oh serena esperanza!  
—Los gallos están cantando.

No despertamos. No hay luz para recorrer  
las primeras espigas, las húmedas florecillas  
que nacieron a la zarza. Estamos como suponiendo  
que nuestras manos tocan dulces flores.  
—Y el sereno está cayendo.

No. Este canto no transcurre en el sonido.  
¡Yo todavía estoy tan lejos! Tengo sombra.  
Pero hay un lento trance que evapora la muerte de este sueño.  
Ésta es la luz aun antes de su nombre.  
—Apenas su sentido.

(Cuadra 1984a: 76)

La presencia en el poema de las guirnaldas y esas flores soñadas y reales a la vez entre los dedos colectivos de un «nosotros» produce un trance que borra los límites entre la muerte y la vida, el soñar y el despertar, lo humano y lo más que humano, es decir, un estado chamánico por excelencia. La luz proviene tanto del alba como de la mente del poeta y el poema existe como intermediario entre dos mundos. Es precisamente esta palabra florecida (*cuicatl*) como vocablo indígena relacionado con un sentido ecológico sagrado que facilita la presencia *narrada* del poema-país «Himno nacional» cuando el poeta dice: «Mi pequeño país, entre tantos, va historiando sus flores» (Cuadra 1997a: 27).

*El jaguar y la luna* extiende esta idea chamánica porque es un libro de espíritu cosmogónico, lleno de transformaciones y vuelos de conciencia hacia el interior de un paisaje, en las palabras de David Abram, «sensual y psicológico a la vez, el sueño vivo que compartimos con el alto halcón, la araña, y la piedra en cuya superficie áspera brotan los líquenes en silencio» (Abram 1997: 10). El quehacer del chamán-poeta en esta obra clave de Pablo Antonio Cuadra (que significaba para él una verdadera revelación y ruptura estilística), consiste en actuar como intermediario entre los mundos de lo humano y lo más que humano, buscando mantener, cuidadosamente, equilibrios y soluciones de índole ecocéntrica. Es un proceso que produce muchos aliados y también adversarios en el mundo natural (entre los cuales Cuadra destaca el jaguar, la serpiente, el águila, el murciélago, y también el sol, la luna, los astros, el viento, los volcanes, los ríos y la lluvia) porque el ser humano, de acuerdo con sus limitaciones, nunca será capaz de realizarse si actúa sin vínculos íntimos y a la vez conflictivos con la flora, la fauna y las fuerzas naturales del medio ambiente que habita. Cuadra aprendió a forjar estas relaciones biocéntricas a través de su asimilación (sobre todo del libro fundamental de Samuel Kirkland Lothrop, *Pottery of Costa Rica and Nicaragua* (1926)) de los diseños de la cerámica precolombina de los nahuas y chortegas, principalmente, aunque también de ciertos rasgos del arte de la cultura maya. El proceso de la simbolización literaria en los poemas de Cuadra (por medio de la sinécdoque y el desdoblamiento del yo en relación con el mundo más que humano) se relaciona íntimamente con ciertas técnicas utilizadas por los indígenas para crear su cerámica y sus esculturas de piedra (como, por ejemplo, la convencionalización y la creación del «alter ego», términos artísticos que se explicarán más adelante).

*El jaguar y la luna*, una serie de 33 poemas compuestos en 1958-1959, representa una colectividad mítica, una Anterioridad, el acceso a la cual depende del conocimiento chamánico «anterior a mi canto / anterior a mí mismo» (Cuadra 1983: 145), como explica Cuadra en «Poema del momento extranjero en la selva» de *Poemas nicaragüenses*, un texto cuya versión definitiva debe ser considerada de la misma época de, o incluso posterior a, *El jaguar y la luna*. Este espacio literario cosmogónico creado por Cuadra por medio de antiguas simbolizaciones mesoamericanas se presta, sin embargo, para caracterizar el mundo contemporáneo con sus tiranos sanguinarios, sus paisajes contaminados, y también nuestras inquietudes existenciales actuales tal como si fuéramos nosotros, seres del siglo XXI, los que aparecieron pintados en la cerámica indígena que forma la base de *El jaguar y la luna*.

Lothrop también destaca un rasgo distinto de la escultura nicaragüense: «en el arte de los pueblos mexicanos y los Maya una *figura animal* se retrata con una cabeza humana entre sus fauces; las estatuas nicaragüenses representan una *figura humana* con su cabeza encerrada entre las fauces de un animal que lleva en su espalda» (Lothrop 1926: 91). Cuadra define este concepto mitobiofílico del *alter ego* en el arte aborígen pre-nicaragüense del siguiente modo:

el otro como fundido con el ser humano, o encaramado sobre la espalda, la cara humana dentro de las fauces del animal, o el animal agobiando —como una carga sobre la cabeza y hombros— al hombre... Los Zinacantecos y Chamulas de Chiapas —tan vecina culturalmente de la Nicaragua chorotega—, todavía creen que Dios coloca la misma *chulel* en el embrión del hombre y en el de su *nahual* al nacer, y que lo que le suceda al hombre le sucede a su *chanul* (que puede ser coyote, mono, jaguar, etc.). (Cuadra 1991b: 1-2)

La identificación personal del ser humano con las estrategias de adaptación de una especie específica a través de la cultura oral y las tradiciones como el *nahual* ayudan a eliminar el aislamiento del mundo natural desde el nacimiento, borrando las fronteras entre lo humano y lo más que humano y produciendo una valoración positiva de lo silvestre en el léxico de las culturas indígenas y sus formas de cuidar y trabajar la tierra. Además, como afirma Paul Shepard:

La fauna interior revela un dominio de animales intermediarios dinámicos que encarnan y representan lo que normalmente le permanece oculto al ser consciente. Confirman el ser como vivo en su interior —una comunidad de seres que son congruentes con el mundo *vivo* exterior que necesitan para desarrollarse como individuos en términos cognitivos. (Shepard 1993: 282)

La transformación, la experiencia del *alter ego* como espíritu acompañante o co-esencia —ese contacto múltiple con lo que Shepard llama *therioform others*—, a diferencia de lo estático, se acerca más a las cualidades proteicas de la vida que debe entenderse como un proceso amplio, biocéntrico, y no exclusivamente humano. Según Elizabeth P. Benson, «las criaturas con cabezas de animales y un cuerpo humano [...] pueden ser ritualmente enmascarados, seres humanos chamánicamente transformados, o, lo más probable, seres míticos que fueron imitados en los rituales, ya que los rituales son por lo general una nueva actuación del mito» (Benson 1997: 9). Todo esto juega un papel clave en *El jaguar y la luna*, un libro en que la poesía misma facilita el movimiento fluido de seres transformados y simbolizados entre distintos planos de existencia.

Donde mejor se aprecia este desdoblamiento del yo en *El jaguar y la luna* es en «El dolor es un águila sobre tu nombre», un poema en que el hablante lírico es un guerrero que intenta entender su relación con el *alter ego* que lo acompaña siempre, incluso contra su voluntad:

¿De quién es mi dolor, si lo rechazo  
y me pertenece? Cargo  
a mi espalda el águila y su ojo

fija a mi nombre el ser. Mas soy  
 el otro que huye de su garra y llevo  
 a mi espalda el águila. Libertad  
 es tormento.  
 Aferrada a mi carne  
 su garra me despierta  
 para asegurarme que vivo.  
 Pero su grito es mortal.

(Cuadra 1984b: 81)

En este poema, Cuadra abandona cualquier trato superficial de este fenómeno como, por ejemplo, la configuración simplista del *alter ego* como guardián protector para, al contrario, indagar en la compleja psicología de la relación entre la figura humana y su co-esencia conflictiva. El águila del mito azteca, el que aparece en la bandera mexicana, es el águila dorada (*Aquila chrysaetos*), símbolo del poder militar. Según Elizabeth P. Benson, los guerreros del águila tomaban cautivos para el sacrificio y se guardaban los corazones de los sacrificados en «cajas del águila» (*cuauhxicalli*). Alimentar al águila con ofrendas sacrificiales era una manera de nutrir al sol (Benson 1997: 79). En el poema de Cuadra, el dolor que proviene de la garra más que humana expresa la certeza de la existencia del yo que depende de esta presencia feroz (casi de una manera simbiótica) que le mantiene al hablante lírico atrapado pero vivo mientras experimentan juntos el mismo destino.

Lo que permanece a través de las simbolizaciones del mundo más que humano en *El jaguar y la luna* es un equilibrio precario entre lo pasajero y lo eterno: un poeta que pregunta «¿por qué termino y queda entre vosotros mi canto?» (Cuadra 1984b: 73), un poeta consciente de que tanto su vida como su canto están ensartados en un hilo delicado como un collar de esmeraldas, un poeta, al final, perecedero e inmortal cuyo canto se escuchará «en labios de muchachas / que bajarán / al río» (Cuadra 1984b: 77). Los símbolos vivos del jaguar, la serpiente y el águila que el poeta conoce por medio de relaciones chamánicas y biofílicas se contrastan con otro símbolo que algunos niños desnudos levantan del fango hediondo al borde de aguas contaminadas por los desechos de la sociedad contemporánea: «el pesado cisne muerto» de Rubén Darío (Cuadra 1984b: 94). Cuadra, al compararse con Darío, cuya exotiquez queda lejos en el Oriente, dice: «posiblemente corregir la ruta de lo exótico y dirigir la brújula hacia la nueva constelación chorotega de *El jaguar y la luna*, sea, en principio, el único mérito de mi libro: una buena intención en el cambio de estrellas» (Cuadra 1988b: 133). En *El jaguar y la luna* Cuadra se apropia no sólo «de la psicología india sino de su ‘voluntad de arte’ para poder expresar al indio en indio», y agrega:

La inspiración directa de las formas poéticas de este libro son los dibujos de la cerámica chorotega y las esculturas indias llamadas del «Alter-ego» de las islas de nuestro Gran Lago. Me propuse hacer en palabras lo que mis antepasados expresaron plásticamente. Penetrar al objeto y extraer su esencia, llegando a veces a la composición por la descomposición, y proponer esa esencia en una adivinanza que, cuando se despeja, deja siempre pendiente una última y misteriosa adivinización: un Mito.

(Cuadra 1988b: 141)

Si «el nicaragüense en su arte aborigen es un peregrino de las formas» (Cuadra 1969: 44), Cuadra sabe recogerlas en el viaje arqueográfico de *El jaguar y la luna* para historiar y, al mismo tiempo, dejar intacto el enigma del cosmos por medio de la simbolización de un mundo ecocéntrico.

En su estudio fundamental *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Lawrence Buell habla de la importancia del lector que sabe preguntarse: ¿Actúan los textos como cargadores o agentes de la ecocentricidad? ¿Logra el autor renunciar al mito de la separación humana de la naturaleza? ¿Abandona el texto (o por lo menos cuestiona) los enfoques más básicos de la literatura como, por ejemplo, los personajes y la conciencia narrativa humana tradicional? (Buell 1995: 143). En *Siete árboles contra el atardecer* (una serie de poemas compuestos en 1977-78), cada personaje-árbol-poema demuestra cómo la cultura humana está conectada al mundo físico, afectándolo y siendo, a la vez, afectada por él. Esta antología vegetal, una verdadera comunidad imaginada de Cuadra, abre un diálogo con sus miembros presentes y además otro con las especies no-incluidas, pero que habitan también el mismo ecosistema. Conny Palacios ha hecho un estudio notable de la obra de Cuadra a través de la perspectiva de una pluralidad de máscaras por medio de las cuales el poeta asume la voz de diferentes personajes que incluyen, entre muchos otros, el chamán, el historiador y el botánico (Palacios 1996: 113-130). Siguiendo la idea que expresa A. David Napier en *Masks, Transformation and Paradox* en cuanto a las máscaras Barong de Bali, se podría afirmar que Cuadra fabrica sus caretas sagradas de la misma madera de las especies que actúan en *Siete árboles contra el atardecer* (Napier 1986: 210-212). Al cubrirse, transformarse, y nutrirse de estos árboles, el asombroso yo chamánico del poeta se multiplica en estos poemas, uniéndose con el poder fundador de la naturaleza, sobre todo en «El Jenísero» cuando Cuadra dice:

El rayo: dibujo eléctrico del gran árbol del cosmos.  
 Cierras los ojos al deslumbre y al abrirlos ha nacido el Jenísero.  
 Éste es el trono de la tormenta.  
 Pero he aquí que yo he extendido mis ramas y he fundado un reino pacífico.  
 (Cuadra 1987a: 73)

Si «La Ceiba» ayuda a crear la arquitectura materna del cosmos, «El Jenísero» forma su contraparte paterna, describiendo cómo «en la cátedra de este árbol se sienta el sol a distribuir justicia» (Cuadra 1987a: 73). Tanto en este poema como en los otros de *Siete árboles contra el atardecer*, los árboles son múltiples centros de conocimiento cuyo razonamiento vertical conduce al pensamiento horizontal. Cuadra habla de «los pueblos y caseríos naciendo alrededor de los árboles: / Nagraote del jenísero. Camoapa de los Chontales. El Paso. El Sauce. El Guapinol» (Cuadra 1987a: 77). En este poema Cuadra cita algunos versos de «La agricultura de la zona tórrida» (1826) de Andrés Bello, lo cual cabe muy bien en «El Jenísero» porque Bello, al construir por primera vez en la poesía hispanoamericana un paisaje reconociblemente *americano* (convirtiéndolo así en el antecedente literario más importante del *Canto general* de Neruda), recomienda la agricultura y no la gue-



rra para fomentar la independencia política y cultural en las nuevas repúblicas. En el caso específico del poema de Cuadra, algo muy importante sucede con «los viejos pueblos acampando bajo el jenísero»: el árbol y también el poeta se transforman en un sitio por excelencia de la creación y mantenimiento de la cultura popular a través de la tradición oral:

Jenísero: palacio de reyes descalzos coronados por la pobreza:  
 bajo tu sombra se detienen los peregrinos  
 — Romero de nuestro Padre Jesús de Apompoá  
 Promesantes de Nuestra Señora la Virgen del Viejo  
 De Nuestra Señora la Virgen del Hato  
 De Nuestro Señor el Cristo de Esquipulas  
 Pueblo procesional  
     desunciendo sus bueyes  
     desensillando sus bestias  
 asando el tasajo en el chisporroteo de la fogata  
 cantando, contando leyendas, inventando las nuevas palabras del  
     [amor y de la tierra.

(Cuadra 1987a: 77)

Las ideas de Kent C. Ryden, que se refieren al legado de la población aborigen de Australia, también se aplican a la eco poética de Cuadra en Nicaragua a pesar de las diferencias evidentes entre los dos paisajes: la tierra, esculpida por los Seres Antiguos y los Sueños «ya es una narrativa, un artefacto de la inteligencia» (Ryden 1993: 44). Cuadra, además, quiere seguir la antigua *Songline* de una región, cantando y también escuchando el canto de la creación de un mundo.

*El indio y el violín* (2000) comienza con otra forma de concebir la reciprocidad con el mundo más que humano que son las transformaciones chamánicas, un fenómeno que tiene mucho que ver con *El jaguar y la luna* en cuanto a la relación con el arte aborigen y las esculturas que demuestran el concepto del *alter ego*. Hablando de la psicología del nicaragüense, Eduardo Zepeda-Henríquez ha señalado el vínculo entre los apodos y un espíritu animal que oculta cada persona:

Pareciera que la índole poética de aquel pueblo no se conformase con los nombres recibidos y necesitara, por tanto, inventar sobrenombres. Porque muchos de esos motes resultan puras creaciones léxicas. Ello implica, a la vez, una técnica de «transformismo», una especie de ocultación de la personalidad, como que allí tales apodos proceden comúnmente de las propias familias de quienes los llevan. Suelen, por lo demás, estar asociados a fisonomías de animales, lo cual no es nada extraño, dado el antecedente de los «texoxes», que eran aquellos indios que tomaban la figura de cualquier animal; contagiosas imágenes que, aún hoy, aletean en nuestra fe campesina. (Zepeda-Henríquez 1987: 187-188)

El primer poema de *El indio y el violín*, que se llama precisamente «El texoxe», narra la historia de cómo el Cacique Caltónal pierde a su hijo a un *texoxe*, o brujo, transformado en una fiera peligrosa que deja sólo «sus huesecitos (...) / y un sartalito de piedrecillas verdes / que el niño usaba al cuello» (Cuadra 2000: 6). Se nota de inmediato en el poema de Cuadra, tal como en cualquier novela del

peruano José María Arguedas, la presencia de una lengua indígena (en este caso el náhuatl) que influye en la sintaxis y la fonología del castellano, con el cual mantiene una relación simbiótica. Al final del poema, la madre adolorida del niño muerto responde en náhuatl con un lamento poético que demuestra a la perfección este persistente diálogo indígena con el mundo más que humano:

—*Nopiltzé! nocosqué! noquetzalé!*  
Hijito mío! Collarcito mío! Plumaje mío!

(Cuadra 2000: 6)

«Fábula secreta» trata el tema del texoxe con un sentido irónico y politizado. Por cierto, el poema se dedica a Monimbó, que forma parte de la ciudad de Masaya y cuya población mantiene muchas tradiciones indígenas y una actitud rebelde ante la injusticia hasta el día de hoy:

Gobernando  
don José de Portal  
la Provincia de Nicaragua  
cautivó en Monimbó a un indio  
que decían «texoxe»  
que es tanto como brujo. Y lo ató  
a una cadena. Y acaeció  
que al cabo de la noche  
encontró al cabo  
de la cadena  
no un indio  
sino un puma.  
(Y se mandó guardar secreto del hechizo  
para que no se divulgara  
que el indio vuélvese león, encadenado).

(Cuadra 2000: 7)

La preocupación de Cuadra con las metamorfosis en los primeros poemas de *El indio y el violín* se explica porque, para el poeta, estas transformaciones se asemejan al proceso del mestizaje. Se nota, sin embargo, que la influencia del cristianismo ha reducido lo chamánico (eje cultural de las sociedades indígenas) a un fenómeno diabólico que supuestamente hay que eliminar por el bienestar espiritual de la nueva comunidad mestiza. O sea, hay todo un conocido proceso institucionalizado de silenciar y de prohibir. Cuadra quiere establecer un vínculo con su «Elegía al gozque mudo o perrillo de indias» entre la extinción de esta especie silenciosa y la tristeza inefable del indio que es el resultado de la violencia sistemática y las enfermedades devastadoras:

Es también el indio inclinado al silencio  
por dar posada mejor al pensamiento,  
pero llegaron gentes  
de climas excitados o locuaces  
como algunos abuelos incansables

y amontonaron sonoras  
 voces en el alto  
 tono del español hablante  
 —voces sobre voces—  
 y el perrillo, invadido de palabras  
 triste  
 fuése perdiendo.

(Cuadra 2000: 8)

A pesar de su título, «Licantrópías» describe la transformación del ser humano no en lobo sino jaguar, lo cual se relaciona con «la aventura nocturna del lenguaje» de Mondoy, el poeta, que viaja en sus sueños hacia los orígenes míticos de la cultura indígena donde la palabra o se transforma «en un verbo lácteo de agazapada inocencia» o «estalla su furia» como Norome, el guerrero herido por una espada española (Cuadra 2000: 9).

«Esclavitudes» sigue el tema de la resistencia cultural indígena que aparece en «Licantrópías» y también «La huelga del amor», al destacar la transformación como una estrategia de fortalecer los valores antiguos a través de los cuales se alcanza una libertad parcial:

Ya te cubres el rostro con la máscara ritual  
 Tu danza es la cautela  
 Ya te despojas de tu andar callejero  
 Tu paso es el tigre  
 Ya dispara flechas tu arco  
 como silbos de serpiente.  
 Valiente es tu lucha. Y ganas  
 tu libertad.  
 Ahora  
 a tus ojos eres un dios erguido.  
 Tu frente en alto  
 un sol de orgullosa lumbre.  
 ¿Quién podrá con la flor de tu ira?  
 ¿Quién se atreverá a detener el paso del tigre?  
 Tus órdenes son tajantes como cuchillos.  
 Has vencido.  
 Pero otras frentes se inclinan  
 al peso de tu libertad.  
 ¡Esclavitudes!

(Cuadra 2000: 11)

«Elegía a la muerte de un zenzontle», a pesar de su ubicación hacia el final de *El indio y el violín*, también es una especie de transformación al intentar unir analógicamente el zenzontle, un pájaro cuyo nombre en lengua Náhuatl significa 400 voces, con el gran poeta brasileño contemporáneo Carlos Drummond de Andrade. Tal como este ave genial con su enorme capacidad imitativa y creativa, Drummond ha sabido utilizar su talento adaptivo para crear distintas voces para sus poemas-personajes. Hemos visto cómo la voz poética de Cuadra también se multiplica y cómo se transparenta a veces, como aquí, dejando sonar y relucir las palabras de

Netzahualcóyotl. En todo caso, Cuadra habla del canto del zenzontle en términos lingüísticos, recuperando la perspectiva indígena en su poema:

400 voces  
sostuvieron su ramo  
de trinos. Día a día.  
Con gorjeos en náhuatl  
*nic mati/ nic itoa/ nic ilnamiqui*  
cuando pienso/ cuando digo/ cuando recuerdo  
¿morirán conmigo mis palabras?

(Cuadra 2000: 23)

Esta pregunta inquietante encuentra una resolución provisional en «El indio y el violín» y «En Tikal», dos poemas en que figura Mondoy, el poeta y músico, que utiliza su arte para entrar en una especie de trance ritual que le permite alcanzar una máxima reciprocidad con el mundo en la forma de una conciencia cósmica:

Cuando Mondoy toca el violín las nubes de diciembre se desmenuzan en plumas  
y al Este cruzan seres celestes en bandos de Calandrias, de Paujiles, de Jilgueros, de Zorzales.  
Mondoy cierra los ojos y ladea la cabeza como los ciegos  
porque la música es una ceguera dulce,  
una laguna de aguas azules.

(Cuadra 2000: 21)

Más adelante, Mondoy consigue unir el cielo y la tierra al recoger en la red de su música el lucero matutino y el lucero vespertino que Tonantzin —Virgen y Madre— utiliza para iluminar el alba y tomar en sus brazos como a un recién nacido a Quetzalcoatl-Cristo. Es un mundo de transformaciones continuas de todo tipo, manifestaciones del poder analógico (y, por cierto, místico-religioso) del arte para crear una Unidad general:

El aliento de Tonantzin es el país ilimitado  
donde aletea el violín de Mondoy y gira  
volátil con un plumaje de palabras secretas.

(Cuadra 2000: 21)

Según José Emilio Balladares, «El indio y el violín» sintetiza en sus versos tanto la dualidad cultural del mestizaje, como la cabal integración de la esperanza humanista y de la fe cristiana del poeta» (Balladares 1987: 107).

«En Tikal» describe cómo Mondoy decide identificarse con su legado maya para utilizar las constelaciones como una manera de enterarse de la naturaleza del cosmos y de su propio destino como ser humano. Mondoy imita a los grandes astrónomos de la cultura maya que «suben a sus altas pirámides» para observar cómo el cielo refleja la tierra e «invierte en astros y estrellas / el dolor del hombre» (Cuadra 2000: 25). Sin embargo, crece la inquietud de Mondoy de conocer el más allá:

Pero invocó Mondoy a Xamán  
 —señor del sueño—  
 y fue transportado al centelleante  
 camino de la galaxia. Allí los dioses  
 su inverso destino consultaban  
 en las lejanas pupilas de los hombres.  
 (Cuadra 2000: 25)

La relación entre los dioses antiguos y los seres humanos (cómo se complementan y se completan) que el poema expresa en este fragmento tan hermoso es un reflejo de la reciprocidad que debe existir entre la humanidad y un paisaje panteísta. Al final, como dijo Cuadra en «El indio y el violín», «en el aire hemos sembrado nuestras estrellas» (Cuadra 2000: 22), y descender a la tierra para Mondoy significa exactamente lo mismo que subir al cielo:

Y bajó entonces  
 la inclinada gradería  
 — ¿subo o desciendo?, preguntó  
 mirando las Pléyades  
 la Osa, Aldeberán  
 la Luna, las infinitas  
 arenas estelares,  
 el cielo inmenso  
 Y, abajo, sólo un lecho  
 El otro cielo.  
 (Cuadra 2000: 26)

Es éste, precisamente, el estado psicológico que propicia el encuentro que ocurre en otro poema, «Letanía náhuatl», entre el yo y dos manifestaciones de la misma entidad divina: «El Cielo de la tierra» y «El Dador de lo Verde» (Cuadra 2000: 27). Citando a Hultkrantz y su artículo «An Ecological Approach to Religion», Marlene Dobkin de Ríos y Michael Winkelman hablan del chamanismo como «un tipo de religión que resulta de la adaptación ecológica de antiguas sociedades de cazadores hacia [...] la capacidad de estados alterados de conciencia» (Dobkin de Ríos y Winkelman 1989: 2). Esta idea también se aplica al mundo chamanizado por medio de la conciencia ecocrítica que se manifiesta en la poesía de Pablo Antonio Cuadra.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAM, David

1997 *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York, Vintage.

BALLADARES, José Emilio

1986 *Pablo Antonio Cuadra: La palabra y el tiempo (secuencia y estructura de su creación poética)*, San José, Costa Rica, Libro Libre.

BENSON, Elizabeth P.

1997 *Birds and Beasts of Ancient Latin America*, Gainesville, University Press of Florida.

BUELL, Lawrence

1995 *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press.

CUADRA, Pablo Antonio

1934 *Poemas nicaragüenses*, Santiago, Chile, Nascimento; Edición revisada, *Obra poética completa*, v. 1. San José, Costa Rica, Libro Libre, 1983; edición revisada, Managua, Hispamer, 1994.

1936 *Hacia la cruz del sur*, Madrid, Cultura Española; rpt. Buenos Aires, Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio, 1938.

1940 *Breviario imperial*, Madrid, Cultura Española.

1945 *Promisión de México y otros ensayos*, México, Editorial Jus.

1946 *Entre la cruz y la espada (mapa de ensayos para el redescubrimiento de América)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

1952 *La tierra prometida*, Managua, El Hilo Azul.

1964 *Poesía: selección 1929-1962*, Madrid, Cultura Hispánica.

1969 *El nicaragüense*, Madrid, Cultura Hispánica.

1971 *Cantos de Cifar*, Ávila, Editorial «El Toro de Granito».

1974 *Tierra que habla*, San José, Costa Rica, EDUCA.

1979 *Cantos de Cifar y del mar dulce*, Managua, Ediciones Academia de la Lengua (tercera edición, aumentada, con fotografías del Gran Lago de Nicaragua).

1983 *Canciones de pájaro y señora. Poemas nicaragüenses. Obra poética completa*, v. 1. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1984a *Cuaderno del sur. Canto temporal. Libro de horas. Obra poética completa*, v. 2. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1984b *Poemas con un crepúsculo auestas. Epigramas. El jaguar y la luna. Obra poética completa*, v. 3. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1985a *Cantos de Cifar y del mar dulce. Obra poética completa*, v. 4. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1985b *Esos rostros que asoman en la multitud. Homenajes. Obra poética completa*, v. 5. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1986 *Torres de Dios. Obra en prosa*, v. 1. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1987a *Siete árboles contra el atardecer. Obra poética completa*, v. 6. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1987b *El nicaragüense. Obra en prosa*, v. 3. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1988a *La ronda del año: poemas para un calendario. Obra poética completa*, v. 7. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1988b *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos. Obra en prosa*, v. 2. San José, Costa Rica, Libro Libre.

1991a «América o el tercer hombre», *La Prensa Literaria* (12 de octubre): 1, 4-6.

1991b *El hombre: un dios en el exilio*, Managua, Fundación Internacional Rubén Darío.

1997a *Libro de horas*, Caracas, FUNDARTE (Alcaldía de Caracas).

1997b «Pájaros y poetas» *Lengua*, 2.<sup>a</sup> época, 15 (junio): 115-117.

1998 «Mito y realidad: nuestro cacique filósofo y Virgilio» *Lengua*, 2.<sup>a</sup> época, 17 (mayo): 10-14. (publicado originalmente en *La Prensa Literaria*, 14 de mayo, 1972).

1999a «El Nicán-Náuat», *El Pez y la Serpiente* 30 (julio-agosto): 41-96.

- 1999b *Exilios*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- 1999c «Las culturas indias de Centroamérica» *Lengua*, 2.<sup>a</sup> época, 21 (diciembre): 11-26.
- 1999d «La casa de Sísifo» *Decenio* 4.14-15 (noviembre-diciembre): 2.
- 2000 «El indio y el violín» *El Pez y la Serpiente* 36 (julio-agosto): 3-30.
- 2001a «Poemas/Memorias» *El Pez y la Serpiente* 41 (mayo-junio): 77-108.
- 2001b *D. Pablo Antonio Cuadra: Doctorado Honoris Causa*, Managua, Universidad Americana.
- 2001c «Crítica de arte» *El Pez y la Serpiente* 43 (septiembre-octubre): 9-67.
- 2002a «Con el oído a tierra» *El Pez y la Serpiente* 45 (enero-febrero): 15-48.
- 2002b «Cabeza a pájaros (poesía dispersa)» *El Pez y la Serpiente* 45 (enero-febrero): 77-100.
- DOBKIN DE RÍOS, Marlene y Michael WINKELMAN  
1989 «Shamanism and Altered States of Consciousness» *Journal of Psychoactive Drugs* 21.1 (January-March): 1-6.
- FOWLER, Jr., William R.  
1989 *The Cultural Evolution of Ancient Nahua Civilizations: The Pipil-Nicarao of Central America*, Norman y London, University of Oklahoma Press.
- GARIBAY K., Ángel María  
1992 *Historia de la Literatura Náhuatl*, México, Editorial Porrúa.
- GLOTFELTY, Cheryl y Harold FROMM, eds.  
1996 *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens y London, University of Georgia Press.
- HULTKRANTZ, A.  
1966 «An Ecological Approach to Religion» *Ethnos* 31: 131-150.
- LANGDON, E. Jean MATTESON y Gerhard BAER, eds.  
1992 *Portals of Power: Shamanism in South America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel  
1967 *Trece poetas del mundo azteca*, México, UNAM.
- LOTHROP, Samuel K.  
1926 *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*, 2 vols., New York, Museum of the American Indians, Heye Foundation.
- LUNA, Luis Eduardo y Pablo AMARINGO  
1991 *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*, Berkeley, North Atlantic Books.
- LUNA, Luis Eduardo y Steven F. WHITE, eds.  
2000 *Ayahuasca Reader: Encounters with the Amazon's Sacred Vine*, Santa Fe, Synergetic Press.
- NAPIER, A. David  
1986 *Masks, Transformations, and Paradox*, Berkeley, University of California Press.
- OTT, Jonathan  
1996 *Pharmacotheon: Entheogenic Drugs, Their Plant Sources and History*, Kenne-  
wick, Washington, Natural Products Company.
- PALACIOS, Conny  
1996 *Pluralidad de máscaras en la lírica de Pablo Antonio Cuadra*, Managua, Aca-  
demia Nicaragüense de la Lengua.

- PENDELL, Dale  
1995 *Pharmako/Poeia: Plant Powers, Poisons and Herbcrafts*, San Francisco, Mercury House.
- REKO, Blas Pablo  
1996 *On Aztec Botanical Names*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- RYDEN, Kent C.  
1993 *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing and the Sense of Place*, Iowa City, University of Iowa Press.
- SCHAEFER, STACY B. y Peter T. FURST, eds.  
1996 *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion & Survival*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- SCHULTES, Richard EVANS y Albert HOFMANN  
1979 *Plants of the Gods: Origins of Hallucinogenic Use*, New York, McGraw-Hill.
- SHEPARD, Paul  
1978 *Thinking Animals: Animals and the Development of Human Intelligence*, New York, Viking.
- STEINER, George  
1975 *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York, Oxford.
- TORRES, Constantino Manuel  
1993 «Snuff Trails of Atacama: Psychedelics and Iconography in Prehispanic San Pedro de Atacama» *Integration* 4: 17-28.
- WASSON, R. G.  
1973 «The Role of 'Flowers' in Nahuatl Culture: A Suggested Interpretation» *Botanical Museum Leaflets Harvard University* 23 (8): 305-324.
- WESTHEIM, Paul  
1963 *The Sculpture of Ancient Mexico/La escultura del México antiguo*, Garden City, New York, Doubleday & Company.  
1965 *The Art of Ancient Mexico*, Garden City, New York, Doubleday & Company.
- WHITE, Steven F.  
1992 *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*, México, Limusa.  
1993 *Modern Nicaraguan Poetry: Dialogues with France and the United States*, London/Toronto, Associated University Presses.  
1994 «Entrevista a Pablo Antonio Cuadra» (1982) en Jorge Eduardo Arellano, ed. *Pablo Antonio Cuadra: valoración múltiple*, Managua, UNICA: 95-112.  
2000 «Entrevista con Pablo Antonio Cuadra» *El Pez y la Serpiente* 35 (mayo-junio): 69-84.  
2002 *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico*. Managua, Asociación Pablo Antonio Cuadra.
- WILBERT, Johannes  
1987 *Tobacco and Shamanism in South America*, New Haven, Yale University Press.
- WINKELMAN, Michael  
2001 «Psychointegrators: Multidisciplinary Perspectives on the Therapeutic Effects of Hallucinogens», *Complementary Health Practice Review* 6.3 (Summer): 219-237.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo  
1987 *Mitología nicaragüense*, Managua, Editorial Manolo Morales.