

LA VOZ LIRICA EN EL POEMA "CANTO FUNEBRE A LA MUERTE DE JOAQUIN PASOS" DE CARLOS MARTINEZ RIVAS

Gabriela Chavarría Alfaro

ABSTRACT

This article focuses on the study of lyrical communication. So, through the analysis of lyric voice, this article makes evident the Greek-intertextuality that is working on the poem as part of its communicative context.

De acuerdo con algunos críticos como Cerutti(1983) y Cuadra (1981), uno de los aspectos que identifican la tradición poética nicaragüense, desde Darío hasta nuestros días, es la fusión de dos elementos: lo universal y lo autóctono, tal como lo afirma Pablo Antonio Cuadra:

Rubén es nuestro jefe de filas. La singularización comienza con él. Fue su doble atención, hacia lo exterior universal y lo interior nativo; fue, su nicaraguanismo universal la lección decisiva que creó literatos y literatura nicaragüense, fusionando en ellos y a través de ellos lo popular y lo culto

(Cuadra,1981:24)

En este sentido, la poesía de Carlos Martínez Rivas es un excelente ejemplo de esa fusión de elementos cultos y populares. Cuando se revisa la crítica sobre Carlos Martínez Rivas, (White, 1989) sobresale la intertextualidad con la poesía europea y norteamericana; como el elemento constitutivo y más relevante de su poesía; y es que Martínez Rivas, tal como señala Berenica Maranhao (1991) es considerado uno de los poetas nicaragüenses más hermético, erudito y genial. Su poesía invita, como la de Borges, a leer múltiples textos al mismo tiempo.

Es por eso que el interés de este trabajo es enriquecer el análisis intertextual de la poesía de Martínez Rivas, dilucidando el intertexto greco-latino en su poema "Canto Fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos", que se encuentra en su único libro publicado LA INSURRECCION SOLITARIA (1973), a través del análisis de la voz lírica y la situación comunicativa del poema. Por tanto, nuestro estudio, se sitúa teóricamente en la pragmática de la lírica. En este sentido, es importante referirse primero a la especificidad de la enunciación lírica.(1)

Como señala Jonathan Culler (1975), sin negar la importancia de las pautas formales que caracterizan el discurso lírico, el hablante es uno de los modos constantes de naturalización de la lírica:

The poetic persona is a construct, a function of the language of the poem, but it none the less fulfills the unifying role of the individual subject, and even poem which makes it difficult to construct a poetic persona rely their effects on the fact that the reader will try to construct an enunciative posture (Culler,1975:170)

El hablante lírico, entonces, sin importar el tipo de poema, funcionará siempre como una de las convenciones de lectura para recrear un tipo de habla imaginaria. Pozuelo Yvancos (1982), otro de los teóricos que se ha dedicado al estudio de la pragmática de la lírica, afirma también, que el yo-tú del poema, forman parte del mismo y son representaciones de una hablar imaginario. La falta de referencia a un mundo real, y especialmente el hecho de que en la lírica la situación del habla no está fija, como sí lo está en la narrativa, por ejemplo, permite una multiplicación y extensión de los roles, donde puede llegarse incluso, a una identificación del yo con el tú en una misma instancia, fenómeno muy peculiar de la comunicación lírica. Levin (citado por Pozuelo Yvancos) habla para la poesía de una oración implícita, el tipo de fuerza ilocutiva que puede tener el poema. Esa oración es el segmento: Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir un mundo en el que (yo digo que) (yo te pregunto). La poesía invita (actividad perlocutoria) a la imaginación; es, por tanto, acto de creación de mundos imaginarios no sujetos a las reglas de credibilidad que rigen nuestras percepciones de que sea verdadero, reglas que el lector suspende en su actividad de lectura, invitado por su fe poética a penetrar ese mundo imaginario (1982:218)

En el poema "Canto Fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos", el lector es invitado por la voz ilocutiva a experimentar el espacio-temporal del rito funerario. A este rito se le llama también de tránsito porque marca el paso de un estado a otro: el pasaje de Joaquín Pasos al mundo de los héroes -poetas, al estilo de aquellos griegos que eran honrados por haber muerto por la patria. Esto puede observarse desde la primera estrofa, ya que el hablante invita al lector a ubicarse espacial y temporalmente en una situación en la que se honra a un héroe de guerra:

Con el redoble de un tambor en el centro de una pequeña Plaza de Armas, como si de los funerales de un Héroe se tratara; así querría yo comenzar. (Martínez,1973:53)

El hablante lírico se modeliza como un yo en una situación ritual; cuya función es hablar ceremoniosamente. En primer lugar, entonces, esta voz lírica se extracodifica como la voz elegida para decir "el último adiós al poeta" y, en este sentido, connota la colectividad que le ha asignado dicha función (los amigos del poeta, los asistentes al funeral).(2)

El poeta se dirige a dicha colectividad, que incorpora al lector, en tanto es partícipe de ese hablar imaginario, como si el lector asistiera a dicho funeral. En la antigua Grecia, los ritos funerarios de la gente común eran realizados por familiares y amigos e incluían, por supuesto, demostraciones del dolor y lamentaciones. Sin embargo, a los ciudadanos muertos por la patria

se les hacían honores tributarios, al cortejo podían unirse cualquier ciudadano o extranjero. Los parientes acudían junto a la tumba a hacer sus lamentaciones. Una vez que se ha enterrado al ciudadano, un orador, elegido por la república entre los hombres más elocuentes y respetados, pronunciaba un elogio adecuado a las circunstancias, después de lo cual todos se separaban. (Teucídides, citado por Vaca, 1915:494). El hablante lírico modeliza su expresión como si cumpliera dicha función. Es la voz encargada de elogiar la vida del poeta, su canto se asemeja casi a una oda. Esta oda se dirige, no sólo al poeta sino a la colectividad poética, ya que a través de la enunciación, se va exaltando la escritura y una cierta "elite" de poetas, como se verá en el análisis. Por el momento, es importante retener que el hablante lírico implica una colectividad que cumple la función de rendir homenaje a un poeta como si fuera héroe de guerra, en ese sentido, es un elogio a la forma en que vivió Joaquín Pasos y, por eso, como el mismo hablante lírico lo dice, su función es más bien olvidar la muerte:

Y lo mismo
que es ley en el Rito de la Muerte,
de su muerte olvidarme y a su vida,
y a la de otros héroes apagados
que igual que él ardieron aquí abajo, volverme. (1973:53)

El concepto de muerte que está implícito en el poema es, más bien, el de tránsito hacia otro tipo de vida y no el de finitud existencial. El espíritu del poeta se une al de los otros poetas-héroes muertos para seguir ardiendo como ellos en la noche. De manera que la segunda estrofa de la primera parte del poema se modeliza como una invocación de esos otros espíritus:

Porque son muchos los poetas jóvenes que antaño han muerto.
A través de los siglos se saludan y oímos
encenderse sus voces como gallos remotos
que desde el fondo de la noche se llaman y responden.

Poco sabemos de ellos: que fueron jóvenes y hollaron con sus pies esta tierra.
Que supieron tocar algún instrumento...
Que todo esto lo escribían hasta muy tarde, corrigiéndolo mucho,
pero un día murieron. Y ya sus voces se encienden en la noche.

(Martínez, 1973:54)

Estas estrofas se modelizan, entonces, como una invocación por el recuerdo, de los espíritus de esos otros poetas-héroes muertos y semejantes al poeta Pasos. La comparación de sus voces como gallos llamándose y respondiéndose en la noche y, al mismo tiempo, encendiéndose, connotan una presencia y un recibimiento, el del poeta Pasos que entra a su congregación. Por otra parte, esta misma imagen connota una hora de oscuridad pero cercana al amanecer que puede ubicarse como la madrugada; hora en que se realizaban los funerales en la cultura griega, como lo señala Vaca:

"El transporte del muerto al lugar de la sepultura se realizaba muy de mañana, ya de noche cerrada, ya a los primeros resplandores del alba, de modo que el entierro hubiera terminado

antes de salir el sol y sin que este astro hubiera presenciado un espectáculo impuro”(1915:162). De manera que esos poetas muertos se extracodifican, también, como parte del cortejo funeral que acompaña a Joaquín Pasos en su “tránsito” e implican la pertenencia de Pasos a una tradición de poetas anteriores, juglares. Su descendencia de una cierta “elite” como se verá más adelante.

Puede concluirse, por tanto, que en la Primera Parte del poema, la voz lírica configura, a través de su enunciación, un espacio ritual donde se reúnen poetas vivos y muertos, un tiempo eterno e histórico convocados en el “presente de la enunciación lírica”, un tiempo mítico, propio de un habla ritual, que en su modelización evoca una tradición greco-latina.

A partir de este momento, entonces, el hablante lírico empezará a nombrarse a sí mismo como parte de esa colectividad, que por una generalización y extensión de los roles -propios de la comunicación lírica- incluye ahora a los oyentes y también los espíritus de los poetas, en tanto todos participan del mismo ritual. Por esa razón, el hablante lírico se enunciará a sí mismo en primera persona singular y primera persona plural indistintamente, a lo largo de todo el poema.

El lenguaje como revelación y la “Arete”

En la Segunda parte del poema, el hablante lírico expresa toda la vida de Joaquín Pasos, desde su nacimiento hasta su muerte cronológicamente. La primera estrofa comienza con un hablante lírico plural que cambia casi inmediatamente al singular:

Sin embargo, nosotros, Joaquín, sabemos
tanto de ti. Sé tanto...Retrocedo
hasta el día aquel en brazos de tu aya
en que, de pronto, te diste cuenta de que existías

(Martínez,1973:54)

Durante toda la segunda parte del poema, el “tú” es el mismo Joaquín Pasos y este cambio en el polo de la comunicación implica una igualdad entre yo-tú, que permite una identificación y generalización de los roles. Esta identificación se enfatiza cuando el hablante lírico se refiere a sí mismo como poeta que comprende y comparte el mismo trabajo de Pasos:

Y para todo esto se te dieron palabras,
verbos y algunas vagas reglas. Nada tangible.
...Por eso pienso que
quizás -como a mí a veces- te hubiese gustado más pintar.

Los pintores al menos tienen cosas. Pinceles
que limpian todos los días y que guardan en jarros

(Martínez, 1973:56)

Lo que el hablante expresará sobre la relación de Joaquín Pasos y el lenguaje es extensivo al mismo hablante en tanto poeta y a la colectividad poética, gracias a la modelización del hablante lírico como un “yo” y como un “nosotros” y enfatizado, por el mismo hecho de convertir a Joaquín Pasos en el “tú” de esta segunda parte. Lo anterior unido, además, al uso del vocativo,

permite extracodificar la situación comunicativa como una conversación entre “colegas”, “amigos” que se conocen profundamente, ya que lo que el hablante va a expresar es la “interioridad” de Pasos, su esencia, su destino. El hablante lírico le habla a Pasos como si él estuviera vivo, para poder ir configurando su imagen interior y exterior y, esto legitima el mismo discurso lírico del hablante como una verdad compartida entre los dos. La imagen que el “yo lírico” configura de Joaquín Pasos, en esta segunda parte, es la de un elegido por Dios, con un destino marcado antes de su nacimiento: la misión de mirar (descifrar el mundo) y nombrarlo. Para configurar dicha imagen, el hablante lírico entrelaza dos elementos que identifican a Joaquín Pasos: los ojos y las palabras.

...fuiste y fueron tus ojos
y el ver más puro fue que hasta entonces sobre
los seres se posara. No obstante, los mirabas
sólo con una boba pupila sin destino,
sin retenerlos para el amor o el odio.

(Martínez, 1973:54)

Pasos no está consciente aún de por que se le ha dado ese “mirar puro”; posteriormente el hablante lírico expresa la vida de niño de Joaquín Pasos, su juventud hasta llegar al momento en que él toma consciencia de su destino y empieza a cumplirlo, a nombrar las cosas, con su nombre “verdadero”:

Después, todos sabemos lo demás: el impuesto que las cosas te cobran. El
fluir de los seres que a tu encuentro acudían por turno, cada uno con su pregunta
a la que tú debías responder con un nombre claro, que en sus oídos resonara
distinto entre todos los otros y poder ser sí mismos.
Y ese fue en adelante tu destino. Por el que no podrías ya nunca más mirar
libremente la tierra.

(Martínez, 1973:55)

El destino de Joaquín Pasos expresado por el hablante lírico, es un destino unido a la acción de ver y nombrar, lo cual presupone una episteme en donde el mundo y las palabras son semejantes. Como señala Foucault (1986):

En su forma primera, tal como le fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león. Esa transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que había sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío.

(Foucault, 1986:44)

Esta episteme basada en la semejanza implica también el concepto de un mundo cifrado que se conoce en forma mágica. El mundo de lo similar sólo puede ser un mundo marcado. Como dice Paracelso, citado por Foucault: "No es voluntad de Dios que permanezca oculto lo que El ha creado para beneficio del hombre...Y aún si hubiera ocultado ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles por marcas especiales." (1986:35) Puede decirse que el rostro del mundo está cubierto de blasones, cifras, donde el espacio de las semejanzas se convierte en un gran libro abierto que hay que saber leer, descifrar, interpretar, adivinar. La adivinación es parte del conocimiento. Este concepto del lenguaje como un espacio de revelación es bastante evidente en la siguiente estrofa de esta Segunda Parte del poema:

Todo había una esencia dentro de sí. Un sentido sentado
en su centro, inmóvil, repitiéndose sin menguar ni crecer,
siempre lleno de sí, como un número.

Y esa lista de nombres y esa suma total tú la tendrías
que hacer para el día de la ira o del premio.

(Martínez,1973:56)

La imagen del poeta Joaquín Pasos está configurada a partir del cumplimiento de su destino como descifrador, adivinador del mundo que ven sus ojos, con esa mirada pura de elegido de Dios que es capaz de llamar a las cosas por su nombre secreto. Este entrecruzamiento entre el lenguaje y las cosas en un espacio común presupone un privilegio absoluto de la escritura, como señala Foucault:

Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas... Lo escrito había precedido siempre a lo hablado. Pues era muy posible que antes de Babel, antes del Diluvio, hubiera una escritura compuesta y las marcas mismas de la naturaleza...Escritura primitiva natural, de la que ciertos saberes esótericos conservaron una memoria dispersa. Esta primacía de lo escrito explica la presencia gemela de dos formas indisociables a pesar de su oposición aparente. La no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito.(1986:46-47)

De esta manera, queda configurada una imagen del poeta, en la cual él es capaz de "reconocer" esa escritura primitiva de la que habla Foucault, y que implica que Pasos, en tanto poeta es capaz de ver, leer, descifrar la esencia, la verdad del mundo, a través de la pureza de su mirada, que le permite cumplir su destino. Así, el poeta está configurado como el único hombre con el poder de nombrar la esencia y la verdad del mundo.

Esta relación de Pasos con el lenguaje no es exclusiva de él sino, como se vió, puede interpretarse como compartida por quienes realizan la misma labor, el mismo destino. Por ampliación, la relación de Pasos con el lenguaje es también sobrenatural, mágica y dada por Dios como un don; lo anterior es reforzado en la estrofa siguiente:

Pero es cierto que nunca rigió el hombre su propio destino. Y a la dura tarea mandada te entregaste del modo más honorable que he conocido.

(Martínez,1973:56)

Además de cumplir con su destino a través de su mirada y el lenguaje, Pasos es un hombre diferente a los hombres ordinarios. Lo que lo distingue de los demás es, no sólo su destino sino también su "nobleza", honorabilidad, virtud, todos términos ligados al concepto de "areté", entendida como el término para designar la excelencia humana; un heroísmo guerrero, un ideal de hombre superior unido a la nobleza caballeresca. La "areté" es el atributo propio de la nobleza, implica una aristocracia, algo con lo que se nace y no que se hace. (Jaeger,1935:20-22). El comportamiento distinguido y distinto de Pasos del hombre ordinario se expresa como algo que él tenía desde que era niño, como se observa en la siguiente estrofa:

Una mañana te llevaron a una peluquería, en donde te sentaron muy serio, y todo el tiempo te portaste como un caballero y bromearon contigo los clientes. Todo esto mientras te cortaban los bucles y te hacían parecer tan distinto.

(Martínez,1973:55)

El espacio de la barbería es un espacio tradicionalmente masculino y adecuado, en este caso, para connotar la singularidad de Pasos en tanto varón, que lo distingue del hombre ordinario o de los otros niños ordinarios. Es bueno recordar que en tiempos de la cultura griega y en tiempos contemporáneos, las barberías implican un espacio de reunión para los hombres, donde se intercambian opiniones sobre asuntos masculinos y puede darse también el "chisme". Según Rayet, citado por Vaca, las peluquerías en Atenas eran lugar de reunión de los desocupados y desempeñaban el papel de nuestros cafés actuales. A ella se acudía aún sin tener necesidad, para conocer o propagar los rumores del día. (Vaca,1915:269)

Las barberías son, de este modo, un espacio adecuado para el hombre ordinario. Visto así, el comportamiento de Pasos como "caballero" y su "seriedad" (silencio) implican la demostración de una diferencia con respecto a los otros, una evidenciación de ese "areté" que se mostrará posteriormente en el ejercicio de la palabra, ya que Pasos está destinado a nombrar cosas sólo "trascendentalmente".

Durante toda la segunda parte, entonces, el hablante lírico configura la imagen de Joaquín Pasos como un niño y un adulto-poeta diferente al hombre ordinario, con un destino marcado por la palabra y con el don de una mirada pura. La voz lírica, a través de su enunciación, consolida la imagen del poeta como un hombre noble, descendiente de una casta de poetas, que tienen el poder de descifrar el mundo, "un poder esotérico y mágico" dado por Dios para conocer su escritura primitiva. Así, la voz lírica enaltece y mitifica la misión de Pasos en particular y de la colectividad poética en general.

La lucha política del poeta

En la tercera parte del poema, el hablante regresa al presente de la enunciación, para expresar lo que quedará del propio Joaquín Pasos, después de su muerte:

Pero ahora te has muerto. Y el chorro de la gracia contigo.

Más dicho está, que nunca permitió Dios que aquello que entre los mortales noblemente ardiera se perdiese. De esto vive nuestra esperanza.

Difícil es y duro el luchar contra el Olimpo acuoso de las ranas. Desde muy niños son entrenados con gran maestría para el ejercicio de la Nada.

(Martínez, 1973:57)

En esta tercera parte, el hablante lírico consolida aún más *la imagen de Joaquín Pasos como un hombre superior cuyo valor, nobleza (areté) seguirán ardiendo por encima de su muerte e inspirando a sus otros compañeros poetas*. En esta Tercera Parte se observa que el destino de Pasos, que ha sido descifrar el mundo (leer su verdad, su escritura primitiva), implica también una lucha contra el "olimpico acuoso de las ranas". El intertexto greco-latino que funciona en la construcción del hablante lírico, no sólo en su enunciación sino también en la utilización de un léxico particular, permite que el lector establezca una relación, en este caso, con la comedia "Las Ranas" de Aristófanes, en la cual se establece una justa poética entre Esquilo y Eurípides, ganando este último. La connotación, por eso mismo, de que unos son merecedores de llamarse poetas por su relación, con el lenguaje y otros no, puede extraerse de esta referencia. La lucha de Pasos es a través del lenguaje y entre los auténticos descifradores del mundo y los impostores; entre los que tienen el don de la mirada y el lenguaje y los que no. En todo caso, es inegable que el uso del lenguaje implica una contienda.

Por otra parte, la descripción del "enemigo" como un "olimpico acuoso de ranas, que son entrenados desde niños con gran maestría para el ejercicio de la Nada", presupone también algunos conceptos básicos para su interpretación como: poder y animalidad, entrenamiento, disciplina y destrucción. Lo cual, a su vez, implica lo militar. De manera que se está connotando una lucha a través del lenguaje, en la que el poder del enemigo es también militar y puede ser violento y represivo.

Por otra parte, el uso de frases impersonales por el hablante lírico: "Más dicho está". "Difícil es y duro", no sólo dan un tono profético sino que también connotan la expresión como experiencia personal del hablante. Por tanto, la lucha de Pasos es compartida también por el hablante lírico y por extensión de los roles, también por la colectividad poética. De manera que, a pesar de la muerte de Pasos, la misión de proseguir la lucha a través de la palabra continúa, en tanto el hablante y los oyentes son también poetas que comparten el mismo destino. Esto puede observarse claramente en las siguientes estrofas:

Pero, con todo, perseveremos, Joaquinillo. Descuida.

Redoblabemos nuestro rencor ritual, el de la cítara. Nuestro alegre odio a saltitos.

La nuestra víbora de los gorgeos.

Y el Amor ganará.

Tú deja que tu sueño mane tranquilo.

(Martínez, 1973:57-58)

El hablante lírico se enuncia, de nuevo, en primera persona plural y utiliza un vocativo cariñoso, de amigos, que enfatiza ese destino de lucha compartido. De modo que en la Tercera Parte, se expresa lo político como algo que está contenido y entrelazado con la labor poética. Poesía y política son dos conceptos que están funcionando al mismo nivel semántico-estructural.

Puede decirse para recapitular, que los aspectos implícitos por la voz lírica, a saber: 1- la voz de una colectividad poética, 2- el lenguaje como revelación de un mundo auténtico y verdadero y 3- la lucha política con el lenguaje, van conformando la imagen de un grupo de poetas-guerreros, que semejantes a los nobles griegos son fieles a su "areté" y se preparan y viven para la lucha con el lenguaje. En este sentido, Pasos viene a ser un ejemplo para sus compañeros de lucha, tal y como el mismo hablante lírico lo expresa:

Tu muerte solamente tú te la sabes.
 No atañe a los vivos su enigma, sino el de la vida.
 Mientras vivamos sea ella olvidada como si eternos fuéramos,
 y esforcemos.
 Tú, desde el Orco, gallo, despiértanos.

(Martínez, 1973:58)

El hablante lírico refuerza la comparación hecha al principio del poema entre los espíritus de los otros poetas y Pasos. Al final de esta estrofa, Pasos se ha integrado ya al mundo de los poetas muertos que cantan como gallos y se responden en la noche. De manera que queda consolidada la imagen, en esta Tercera Parte, del poeta como un noble combatiente, que pertenece a una "élite" de poetas con la misma virtud y el mismo destino de cantar la "verdad" del mundo.

La corona

Con una imagen muy bella, la última parte del poema, transforma el canto en un pájaro que evocando el mito de Prometeo, va posándose primero en los labios y luego sobre el pecho del poeta, del cual sorbe fuego, hasta revolotear pausadamente sobre su cabeza y tejer una corona, eternamente:

IV

Y a igual manera que las abejas de Tebas
 -conforme el viejo Eliano cuenta- iban
 a libar miel en labios del joven Píndaro;
 llegue este canto hasta la pálida cabeza.
 En tu pecho se pose y tu pico su pico hiera
 sorbiendo fuego. En torno de tu frente aletee
 tejiendo sobre ella una invisible corona.

Sus alas bata con más fuerza y hiendan
 un espacio más alto sus nobles giros.
 El esfuerzo repita. Y otra vez. Y otra... Y su vuelo
 por el cielo se extienda en anchos círculos.

(Martínez, 1973:58)

Esta imagen evoca las contiendas griegas en las que al triunfador le era concedida una corona. Es interesante, en este sentido, la referencia a Píndaro, ya que fue uno de los poetas que más se dedicó a escribir odas a los vencedores en la guerra. De esta manera, la muerte de Pasos no implica aniquilamiento ni finitud existencial, sino, por el contrario, un ejemplo inspirador para sus compañeros. El poeta, en esta última parte, se vuelve eternidad y esta mitificación está dada por la enunciación de la voz lírica. Pasos, al morir, se incorpora a la madre-tierra y a la esfera celeste, por medio del concepto de un tiempo circular, mítico, que está presente no sólo en la configuración de un espacio y un tiempo rituales sino también en la estructura misma del poema. Esta se inicia con el hablante frente a la tumba, expresando el nacimiento de Joaquín y su vida, para regresar en la última parte, al presente nuevamente de su enunciación. Por tanto, su enunciación evoca lo circular, de la misma forma, al cerrar el poema con la imagen del ave dando anchos círculos en el cielo indefinidamente, consagra la imagen del poeta en su eternidad.

Función ideológica de la voz lírica

Los aspectos que se han analizado como implícitos por la voz lírica, permiten asignarle a ésta una función ideológica bastante clara. Por un lado, la configuración de una "elite" de poetas nobles a quienes se les ha asignado su tarea como un don. Dicha tarea es descifrar la verdad oculta de las cosas, recuperar la escritura primitiva de Dios. Por otra parte, realizarla implica una lucha política en contra de la destrucción y la mentira en la que definitivamente los poetas auténticos serán los vencedores. Lo anterior connota a la poesía de estos poetas nicaragüenses como un lenguaje de revelación del mundo. Es el lenguaje de la "verdad política" y su poder está por encima de la muerte de los mismos poetas. En este sentido, la voz lírica legitima el discurso poético de los poetas insurrectos, que están fuera del poder, "del olimpo", como el discurso verdadero dentro de las formaciones discursivas en conflicto en Nicaragua.

Podemos observar, también, la fusión de los elementos universal y local en este poema, en donde el intertexto greco-latino es utilizado para rescatar la realidad nacional.

La mayoría de los poetas nicaragüenses innovadores como Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas, entre otros, han entendido su misión poética como una lucha política en contra de las dictaduras que han oprimido durante tanto tiempo a este país centroamericano y han hecho de las revoluciones literarias como el vanguardismo, verdaderas revoluciones políticas. Tal como lo señala Pablo Antonio Cuadra en un manifiesto aclaratorio de 1931: "Nuestro movimiento (movimiento de vanguardia que llamamos) es dinamizado por dos fuerzas: Uno: Nacionalizar y Dos: Hacer un empuje de reacción contra las roídas rutas del XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial). Regar su semilla."(Cuadra,1981:27)

El poema "Canto Fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos" muestra claramente que la intertextualidad es un concepto clave de la estética de dichos poetas. Y que junto a los intertextos franceses y norteamericanos que han sido dilucidados por la crítica, el intertexto greco-latino es uno de los elementos constitutivos en la poesía de Martínez Rivas, para rescatar el valor y la nobleza de la lucha política de sus compañeros de trabajo.

Notas

1. Es importante aclarar aquí que se entiende la intertextualidad como hipercodificación, tal como lo resume María Amoretti: La intertextualidad como hipercodificación es una dimensión, liderada por Eco, que pone énfasis en los aspectos metacomunicacionales que orientan al lector en función de la regla F, regla de ficcionalización (1992:70)
2. Se usará constantemente el término "extracodificación", según lo entiende Umberto Eco, ya que incorpora los procesos de hipo e hipercodificación, que son los que permiten presuponer el contexto y las circunstancias de la enunciación. La "extracodificación" conlleva un razonamiento lógico que se denomina "abducción". Este razonamiento trata de entender la interpretación en un sentido diferente del de "descodificación". (Eco,1988:211-212)

Bibliografía citada

- Amoretti, María. DICCIONARIO DE TERMINOS ASOCIADOS EN TEORIA LITERARIA,- San José,Editorial de la Universidad de Costa Rica,1992.
- Cerutti, Franco. EL GUEGENSE Y OTROS ENSAYOS DE LITERATURA NICARAGUENSE, Roma, Bulzoni Editori, 1983.
- Cuadra, Pablo Antonio. EL PEZ Y LA SERPIENTE, Managua, (24) (1981): 24-27
- Culler, Jonathan. STRUCTURALIST POETICS, New York, Cornell University Press,1976.
- Eco, Umberto. TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL, cuarta edición, Barcelona, Editorial Lumen, 1988.
- Foucault, Michel. LAS PALABRAS Y LAS COSAS, decimoséptima edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.
- Jaeger, Werner. PAIDEIA, tomo I, primera edición española, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Maranhao, Berenice. TRAICIONES A CARLOS MARTINEZ RIVAS, Managua, Editorial Vanguardia, 1991.
- Martínez Rivas, Carlos. LA INSURRECCION SOLITARIA, segunda edición, San José, EDUCA, 1973.
- Pozuelo Yvancos. EL LENGUAJE LITERARIO, Madrid, Cátedra,1992.
- Vaca, Domingo. HISTORIA GRIEGA, Madrid, Jorro Editores 1915.

