

¿Qué sé yo de Dios?, análisis del discurso poético de Fernando Gordillo.

Por Msc. Álvaro Antonio ESCOBAR SORIANO

antonioguinea1940@yahoo.es

Docente de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua,
UNAN-Managua.

El discurso político en boca de un ‘político’/
retuerce al lenguaje/
 renglones torcidos con palabras torcidas/
gritos descabellados llamando a sus ‘hijos’/
 Carente de sentido no ilumina/
más oscurece la luz del sol intenso, cegador;/
de la lucha redentora de los pueblos pobres de la tierra.

Con estas palabras inicio este comentario sobre el poema *¿Qué sé yo de Dios?*, de Fernando Gordillo (1941-1967). Fue un escritor que perteneció a la Generación del 60. Ideólogo precoz y dirigente universitario fue testigo y víctima de la represión de la Guardia de Anastasio Somoza Debayle. En su momento fue considerado uno de los sobresalientes y prestigiosos intelectuales del país. Excelente orador, obtuvo premios nacionales e internacionales por sus discursos. Estos y su poesía son piezas de alto compromiso social a favor de la libertad y en contra de los excesos del poder y la injusticia.

Gordillo se integró, a pesar de sus padecimientos de miastenia gravis, a la lucha clandestina del Frente Sandinista de Liberación Nacional, en el que se convirtió en uno de sus mejores ideólogos. Esta decisión lo llevó a polemizar con los intelectuales - adversos - de la época, demostrando lucidez y solidez en sus planteamientos político-sociales y humanísticos. Como poeta perteneció al movimiento llamado el “Frente Ventana” (fundado en León). Entró en pugna con otros grupos intelectuales, poco comprometidos con la lucha en contra de los excesos de la dictadura de los Somoza. Arellano (1997, p 234), considera que los poetas del 60 fueron influenciados por la Generación del 40, en “el ejercicio epigramático y la experiencia adolescente, el testimonio político de protesta, la actitud de crítica social y la alusión culturalista, el coloquialismo y el ‘exteriorismo’ ”. Sin embargo, no se puede decir que los escritores de esta generación fueron una copia maníquea de aquella, pues varios de ellos conformaron una poesía personalísima, esencialmente comprometida con las causas libertarias.

Ese es el caso de Gordillo, cuya poética de corte testimonial, no cae en el juego panfletario. Antes bien, traduce sus convicciones ideológicas asimilando la tradición patriótica y

antiimperialista del pueblo nicaragüense. Se puede agregar a lo antes dicho, que es a través de su poesía que censura hábilmente los vicios, la violencia y las alienaciones del mundo en que vivió (Arellano, 1994, p 129). Los poemas de este autor se inscriben en los discursos, que enjuician los procesos históricos en los cuales las clases dominantes subyugan y alienan a las clases menos favorecidas. En este sentido, con este poeta se redimensiona el oficio poético, al introducir en su poesía, el discurso político denunciante, que invita a la lucha ideológica y armada.

Téllez, (1994, p 45), expresa algunas ideas sobre la poesía de Fernando Gordillo. Éstas, al ser generalizadas, pueden considerarse caracterizadoras de ese quehacer poético en tres grandes esferas. La primera, relacionada con el aspecto estructural revela que esos poemas se concibieron mediante el uso de procedimientos que ponen de manifiesto oposiciones y diadas, soportadas sobre la saeta directa de sus preguntas retóricas. Además, el uso de aspectos formales, que presentan imágenes abstractas de la realidad aprehendida por el ideólogo-poeta. Con estructura monologal y persuasiva funcionan como texto de agitación política.

La segunda esfera se refiere a la palabra como acción, es decir, convierte al acto poético en una metodología de lucha: la palabra y la acción como unidad indivisible. Inquisidora, ausculta su entorno social volcando los resultados en un lenguaje expresionista, con tono polémico e impugnativo. Busca el quiebre que moviliza la percepción petrificada del sufrimiento y de la injusticia cotidiana, elaborando sinestesias que retratan el deterioro y precariedad humana en un marco que figura un orden social caótico, deshumanizado y deshumanizante.

La última esfera muestra un recurso inherente a la lucha de los pueblos: utiliza el desenfado, el juego y la burla como soportes de la ironía, que funciona como vehículo del discurso cargado de crítica social. La dimensión epigramática es mostrativa de la verdad, de un mundo absurdo que gira en torno a los designios de un dictador. No tenía como destinatario al tirano, ni a los asesinos, sino al colectivo, al pueblo y a sus sentimientos naturales y comunes. Frente al fenómeno de la muerte colectiva formulaba la pregunta/respuesta poética con carga subversiva e identidad social determinada. Su poética se orienta a situaciones límites de la vida precaria, cargada de injusticias. Exalta los valores espirituales, la solidaridad y la autenticidad en contraposición de las apariencias que ofrece el dinero y su uso.

La escritura del poema *¿Qué sé yo de Dios?*, de Gordillo se puede situar en 1966. Aparece publicado - por primera vez - probablemente en una amplia antología de prosa y verso, en *Repertorio Centroamericano*, número 11, septiembre de 1968. Mediante un tono irónico, dicho en voz alta el poeta alza su protesta en contra de los grupos e instituciones sociales inmóviles frente a la necesidad y la degradación del nicaragüense durante los años de la dictadura de los Somoza.

Se utilizará para para el análisis de este discurso poético la imagen de la crucifixión. Esta escena inmortalizada en los cuatro evangelios sinópticos, muestra dos planos de observación: uno desde la cruz, la posición del hijo de Dios que contempla al hombre, y el otro, desde la tierra, la mujer y el hombre que contemplan al hijo de Dios. El cielo y la tierra mediados por el discurso, un acto de habla ilocutivo dicho en una sola vía Dios - hombre, éste último calla, acepta, contempla.

En el texto poético de Gordillo esta imagen es evidente, pero en esta discursividad está invertida. El hombre-poeta, ya no contempla, sino que interroga, Dios calla ¿contempla? Por eso, el discurso poético está inscripto en el marco de dos grandes esquemas mentales sinestésicos –visual y acústico– que logran en conjunto activar un tercer esquema perceptual propioceptivo, es decir, la imagen táctil. Una vez realizada la construcción del nuevo *esquema de acción*, el alocutario está listo para realizar un acto de habla perlocutivo. Es alrededor de este dispositivo poético, donde se eslabonan los recursos poético-discursivos en el poema *¿Qué sé yo de Dios?*.

El texto poético en análisis presenta una triple estructura. La primera, externa, está conformada por 63 versos libres, agrupados en cuatro apartados temáticos: 1) la pregunta inicial que expresa la duda del hombre frente a lo idealizado; 2) contemplación de la realidad vivida por los pobres (versos 1-9); 3) ejemplos esperpénticos de las carencias, pobreza, necesidades, enfermedades y degradación humana (versos 11-51); 4) concienciación del hombre-poeta, quien se recomienda a sí mismo actuar (versos 53-62). En esta estructuración se han dejado fuera de los apartados los versos 10, 52 y 63 porque marcan una transición entre el segundo y tercer apartado (v. 10), entre el tercero y el cuarto apartado (v. 52) y como cierre del cuarto apartado (v. 63). Debido a la estructura textual empleada es difícil determinar la organización estrófica del texto, no obstante, se pueden observar las siguientes agrupaciones versales y considerarlas estrofas: la primera (versos 1-9), la segunda (versos 11-27), la tercera (versos 28-40), la cuarta (versos 41-51), la quinta (versos 53-60) y la sexta (versos 61-63)

La segunda estructura está relacionada con la experimentación del poeta, quien juega con la organización textual, a fin de proponer una ordenación del mensaje poético en forma de discurso retórico, dispuesto para ser presentado ante un público, a quien se quiere persuadir. La disposición estructural en esta dimensión responde a: una pregunta retórica empleada pragmáticamente para llamar la atención de los oyentes; una introducción que plantea una problemática social; el cuerpo del discurso donde se desarrolla –ejemplos de la vida real e increpaciones fuertes mediante formuladas a manera de argumentos deductivos y analógicos– la problemática planteada en la introducción; la conclusión recoge los aspectos relevantes, mostrados en los ejemplos; y finalmente, la única recomendación: invitación a la acción y no al discurso anodino, estático, vacío de intenciones.

La última estructura es la sugerida por la imagen de la crucifixión, esta se fundamenta con el análisis de recursos estilísticos empleados por Gordillo. Entonces, de aquí en adelante, el

asedio al texto se realiza en analogía con esta imagen. El título del poema presenta dos aspectos reveladores. Los brazos de la cruz, marcados con dos categorías gramaticales en sus extremos, el pronombre interrogativo *Qué* y el nombre propio *Dios*. El verbo saber en presente del modo indicativo (*sé*) y el pronombre personal *Yo*, en el centro.

Si consideramos los ejes paradigmático y sintagmático sobre los que se organiza toda expresión, desde el título el autor deja planteada una isotopía de la expresión integrada por nombres, pronombres y verbos que sirven de entramado lógico a las isotopías de significado (se abordarán más adelante), cuyo conjunto representa la imagen de la cruz. El esquema visual auxiliado por el esquema acústico revela la estructura de una pregunta retórica, que exige una respuesta. Además, deja en claro cuál será la estructura textual utilizada para verter la ideología del poeta: *¿Qué sé yo de Dios?*, del Dios que no actúa y se estatiza frente a las injusticias cometidas contra el Pijulito, Crescencio, la Justina o la Tinita. La respuesta aparece diseminada en el cuerpo de la cruz, por eso, el análisis que sigue muestra, los recursos que dan forma a esa imagen.

Volviendo sobre la línea de las isotopías que estructuran el poema, ya se ha señalado la idea de un entramado isotópico en el plano de la expresión (vertical). Tres isotopías sintácticas enlazan la armazón del texto. La pregunta directa encabezada por los pronombres interrogativos *Qué* y *Dónde*, la cual es incesante en la práctica política-social militante: *¿Qué sé yo de Dios?*, *¿Y al fin y al cabo qué me interesa?*, *¿Qué me importa Dios?*, *¿Dónde?* *¿Dónde Dios?* Estas interrogantes en el discurso son el paso de una interpretación comunitaria del cristianismo, a una etapa vivencial alejada de la doctrina religiosa, pues el yo lírico observa la contradicción entre el decir y el hacer. Esta isotopía da coherencia al poema en el plano paradigmático, pues exige respuestas en la lectura vertical.

Otra isotopía sintáctica es el uso de construcciones imperativas y exhortativas con el pronombre *vosotros*, aspecto sintáctico que afecta positivamente la presencia del *locutor* en el poema ya que lo distancia, mediante la ironización de las voces ‘consoladoras’ que le insinúan cesar su palabra. La imagen de la crucifixión vuelve a aparecer, pero trayendo desde el fondo de la conciencia del poeta la persistencia encarnada de Job, personaje que no cedió ni un solo ápice ante las voces insinuantes de los sabios. En este último sentido, el yo se acerca desde la enunciación a los personajes creados en el mundo ficcional (vívido) del poema: “*Habladle* (vosotros) *a mi amigo Pedro*, (...) *vosotros os llenáis la boca diciendo Dios, Dios, Dios... Pero* (vosotros) *no llenáis la panza (...), (... no me habléis de babosadas (...)*”.

El distanciamiento expresado por la voz del enunciador es empleado para completar una de las oposiciones de las que se sirve Gordillo. La construcción sintáctica con *vosotros* es contestada con una construcción en la que emplea el *ustedes* precedido de *cualquiera* para eliminar la distancia social sugerida con el uso del *vosotros* - *Habladle* (vosotros) *a mi amigo Pedro, que por dos pesos / que cualquiera de ustedes gasta en venir a verme (...)*. A

la vez que realizan la función señalada, son una de las dos isotopías fonémicas que soportan el tono irónico que atraviesa la obra¹.

La última isotopía sintáctica se observa en las exclamaciones *¡No jodáis!, ¡Dónde!, ¡No me habléis babosadas!*, éstas conforman un eje acústico, gritos indignados contra lo contemplado: llanto, miedo, hambre, desfiguración. Se traducen en una réplica potente, constante en el poema, en una denuncia contra el sistema social corrupto.

En el poema se distinguen varias isotopías horizontales (plano del contenido). La principal es la isotopía de *la vida miserable del pobre*, que se estructura a partir de dos categorías gramaticales: los verbos en presente (los más numerosos), en pretérito indefinido, en pretérito imperfecto, en pretérito pluscuamperfecto, en pretérito perfecto compuesto y perífrasis verbales de participio: *come, inclinan, pudo, habíamos bautizado, quedó por fin callado, cayó, partió, vive echado, ha hecho, permanece, va a romper, va a tisiquiar, limosnean, deja de llorar, orina, conseguía, quieren ir*. La constante de tantos verbos empleados se debe a la necesidad de mostrar la vida (acciones) de los pobres, indigentes y prostitutas. Estos son presentados en su realidad, en su vivencia cotidiana, donde luchan y mueren.

La otra categoría que conforma la isotopía es la de los sustantivos comunes y propios que referencian los lugares en los que habitan los pobres: *latas de basura, hospital, tijera, acera, putal*. Pero también, le dan un rostro a **esos otros**: *Pedro, Pijulito, María, Crescencio, Justina, Juan Roberto, Quico, Tinita*.

La isotopía *reclamo frente a un Dios estático* está encabezada por otros tiempos y categorías del sistema verbal. Al *sé* inicial, localizado en la pregunta retórica le siguen *importa, veo*. Estos primeros verbos denotan la estructuración de un discurso cerebral, pensado desde la experiencia dura de la vida del ultrajado y desatendido, no sólo por los gobernantes y los oligarcas, sino también por la institución religiosa, encargada de velar por los desposeídos. El poeta le propone a ese grupo de falsos dirigentes cristianos que experimenten en carne propia las carencias de *aquellos*, y las reparen. Entonces y sólo entonces hablarán.

El verbo *hablar* pertenece a esta isotopía: *me vienen a hablar de Dios, Habladle a mi amigo Pedro, para hablarme de Dios, no me habléis de babosadas... ¡No me habléis de babosadas!, después, después, hablaremos de Dios o lo que sea*. La conduplicación del adverbio *después*, al final del verso 61, refuerza la acción del verbo *hablar*. La denotación es clara, alude al tiempo necesario para superar las injusticias, sólo en ese momento hablarán de Dios o lo que *sea*. La rebeldía intelectual continúa retando a los indiferentes. Por lo dicho, los verbos en la poesía de Fernando Gordillo tienen una función de incubación

¹ El análisis de esta isotopía se realiza más adelante.

de una acción que se vuelve lucha ideológica, lucha guerrillera: “*Veamos cómo se puede componer todo esto*”.

Otra isotopía importante muestra a *los ricos/poderosos indolentes*. Está organizada a partir de dos categorías semémicas: una nominal y otra verbal. En el cuadro se aprecia con claridad cómo dichas categorías expresan la identidad de quienes son los poderosos y su manera de actuar contra los desposeídos. Todos los sustantivos transmiten la idea de poder y represión. Los verbos indican el tipo de relación que tienen esos personajes apáticos con los *otros*, los pobres.

Cuadro N°1. Isotopías semémicas que definen a los ricos y pobres en el poema

Sub-isotopía semémica nominal que define al poderoso	Sub-isotopía semémica verbal que caracteriza la acción de los poderosos
1) <i>el poderoso</i> 2) <i>perros</i> 3) <i>Santa Catedral</i> 4) <i>guardia</i> 5) <i>los periódicos</i>	- <i>da patadas</i> le <i>viene</i> en gana se le <i>ocurrió</i> - <i>comen</i> mejor - <i>echaron</i> presa - se <i>orina</i> de miedo - se <i>partió</i> graciosamente la columna

Esquema propio, construida a partir del análisis del poema.

Se desprenden de la isotopía horizontal inicial, *la vida miserable del pobre*, la isotopía del *pobre* y *la de los nombres propios del pueblo (de personas y sitios)*. La primera resalta los sustantivos: *latas de basura, dos pesos, hospital, Pijulito, andamio, tijera, cochinateda, barriga negra y corrugosa, cuatro nietos, diez pesos, putal, puta vieja, pulmonía*. Esta enumeración de sustantivos y sintagmas nominales permite apreciar el deseo del locutor por quebrar - sensibilizar – en el elocutor la percepción petrificada del sufrimiento y de la injusticia cotidiana. Estos elementos han sido colocados en el poema, de tal forma que estructuran una gran imagen visual, pintura que muestra el deterioro y precariedad humana. La segunda, atraviesa el poema desde el segundo apartado, su empleo en el texto es un recurso para acercar la realidad a los indiferentes, para darles a entender que, de quienes se habla no son noticias o ficciones, sino seres humanos que necesitan ser emancipados: *Pedro, Pijulito, Crescencio Guido, la María, Justina Plazaola, Juan Roberto, Quico, la Tinita Salazar, Shangai*.

Con un asunto directamente relacionado con la injusticia social, el poema presenta la temática sobre la denuncia de la miseria humana, desatendida por quienes pudiendo eliminarla, actúan con indolencia. El poeta los increpa a no visitarlo para hablarle de un

una imagen táctil en la que los sustantivos y verbos empleados se orientan a conmover los cimientos emotivos de la psiquis humana:

53. *En el llanto del hijo de Pedro, del que le decíamos Pijulito*
54. *o en el miedo de Crescencio de que se rompa la tijera*
55. *y se tisqueé por estar todo el día en el suelo húmedo*
56. *o en el hambre de la vieja Justina, que cuando en la noche*
57. *ve un guardia se orina de miedo y sus nietos le hacen burla;*
58. *o en la fealdad de puta vieja que sacó la Tinita Salazar*
59. *después de la pulmonía (...)*

En los versos del 19 al 27 veíamos la anáfora y el polisíndeton de la conjunción *y* como recursos predominantes. Ahora en los versos del 53 al 59, el polisíndeton de la conjunción disyuntiva *o* es el recurso sintáctico que presenta los ejemplos como realidades incontestables. La razón para eliminar la anáfora es evidente, el elocutor aumenta la fuerza argumental y la velocidad del *tempo* discursivo, pues ha llegado al final de su *oratio*, por tanto, necesita impactar en la mente de su auditorio.

En este punto del poema, las estructuras en las que está cimentado confluyen. El poeta encierra en una especie de espacio cuadridimensional sin salida (palabras, significado, forma, sintaxis y sonido), las posibles objeciones de sus interlocutores. Es decir, las imágenes visual y acústica – creadas en ellos - cumplen la función de aprisionadoras para abrir paso a la imagen propioceptiva (táctil). No importa hacia donde quieran ver o qué es lo que quieran oír, la realidad espacial y temporal propuesta en el texto es esa: la injusticia social, siéntanla.

En esta secuencia de versos encontramos los tres paralelismos que, junto con las isotopías, sirven de eje temático vertebrador del poema. Ellos se desarrollan en las historias de Pijulito y su padre, Crescencio y la María, Justina Plazaola y sus nietos y de la Tinita Salazar. Sin embargo, ahora Gordillo los sintetiza en estructuras sintácticas similares (± conjunción + circunstancial de lugar + sintagma preposicional + oraciones de relativo): a) **En el llanto** del hijo de Pedro, del que le decíamos Pijulito, b) **o en el miedo** de Crescencio de que se rompa la tijera y se tisqueé por estar todo el día en el suelo húmedo, c) **o en el hambre** de la vieja Justina, que cuando en la noche ve un guardia se orina de miedo y sus nietos le hacen burla; d) **o en la fealdad** de puta vieja que sacó la Tinita Salazar después de la pulmonía (...). Si el lector es agudo puede sentir que continúa en este recurso –paralelismo– la huella semántica del adverbio *allí* enmascarado en los circunstanciales de lugar, es decir, en los *loci* sobre los que se construye el poema (basurero, hospital, andamio, tijera, acera, putal).

El poema es una estructuración de versos libres. La lectura atenta revela que desde el inicio la ambigüedad lo caracteriza y permite al lenguaje denotativo poco a poco dar paso a la aparición de las connotaciones. Así, en los cuatro apartados, en que ha sido dividido el

texto, se localizan esos desplazamientos, en lo sucesivo se presenta un acercamiento a algunas de esas desviaciones.

La denotación en los versos 3 y 4, muestra una ambigüedad primigenia, generada por el significado recto de los términos empleados (ver, poderoso, patadas, gana, ocurrió). Sin embargo, el término *poderoso* es una metonimia del todo por la parte, cuya cualidad da la instrucción de desvío del significado común del término. Se puede decir que estos versos son la antesala de una mayor ambigüedad expresada en los versos 5,6 y 7. El lenguaje denotativo a partir del verbo *comen* en el 5º verso desvía el sentido común, pues la construcción comparativa de superioridad completa la ambigüedad con el determinante indefinido *cualquiera* modificando directamente al sustantivo común *humano*, que es el segundo término de la comparación:

1. *¿Qué sé yo de Dios?*
2. *¿Y al fin y al cabo qué me importa?*
3. *Yo veo cómo el poderoso da patadas en el trasero*
4. *a quien le viene en gana, porque sí, porque se le ocurrió;*
5. *que hay perros que comen mejor que cualquier humano*
6. *y cómo sobre las latas de basura se inclinan rostros ansiosos*
7. *de quienes esperan encontrar los tesoros de Simbad*
8. *y me vienen a hablar de Dios,*
9. *como si lo tuvieran metido en la bolsa del pantalón,*

La ambigüedad es más evidente en los versos 6 y 7, porque la metonimia (rostros ansiosos/parte por el todo) y la metáfora (tesoros de Simbad/alimentos) desplazan al sentido común de los términos. La ambigüedad en este apartado se estructura a partir de las construcciones paralelísticas en los versos 3 y 6, los que dan paso a otra construcción paralelística, marcada por el encabalgamiento en el verso 4, proyectada hacia el verso 7. En los siguientes apartados la ambigüedad genera un mayor desplazamiento del sentido, lo que da mayor vitalidad a la temática desarrollada.

Recursos estilísticos como la ironía, el sarcasmo, metáforas, sinédoques y símbolos son empleados por el poeta para dejar sentir su deseo incesante de denuncia y lucha. Así, la ironía predomina en el poema, imprimiéndole un tono de rebeldía:

7. *y me vienen a hablar de Dios,*
8. *como si lo tuviera metido en la bolsa del pantalón.*

La ironía se vuelve sarcasmo cuando se combina con la metonimia del significante (la fotografía) por el referente (Crescencio inválido). El destino de este tono irónico es el medio noticioso, que trata de disfrazar la falta de seguridad de los trabajadores, pero si colocamos la mirada tras la verdadera intención, el objetivo final de los versos es la sociedad que lee los diarios. En otras palabras, Gordillo exige realizar otra lectura de los diarios y de los medios audiovisuales:

17. *pues apareció en los periódicos el día que se cayó del andamio*
18. *y se partió graciosamente la columna ...*

El sentido humorístico de la ironía, construido sobre lo paradójico, devela la burla del poeta frente a las preocupaciones banas de sus interlocutores, por su estado de salud:

26. *y Crescencio sólo vive pensando que se va a romper la tijera*
27. *y se irá al suelo y se va a tisquear.*
58. *o en la fealdad de puta vieja que sacó la Tina Salazar*
59. *después de la pulmonía...*

La intensidad de la ironía alcanza su máxima expresividad cuando Gordillo la combina con la metáfora (boca---espíritu, discurso), la reduplicación del nombre de Dios, la metonimia del lugar por su habitante (ciudad---ciudadanos) y la perífrasis o circunlocución del santo Judas Tadeo:

28. *¡Ah!, pero vosotros os llenáis la boca diciendo, Dios, Dios, Dios ...*
29. *Pero no llenáis la panza, la barriga negra y corrugosa*
30. *de la vieja Justina Plazaola ...*
32. *y que hace una semana la echaron presa, porque sí,*
33. *porque **le da mal aspecto a la ciudad** y se atrevió a dormir*
34. *en una acera de vuestra Santa Catedral y sus nietos se quedaron*
35. *solos...*
38. *y con todo eso, lo primero que hizo la vieja al salir*
39. *fue ponerle una candela **a San Judas Tadeo.***
40. ***El abogado de los pobres.***

El sarcasmo aparece reforzando la imagen esperpéntica de Crescencio en su tijera mundo. El poeta aumenta la ambigüedad del lenguaje, elaborando una construcción eufemística extensa que retrata la desdicha del pobre, la que se vuelve un colmo de males:

22. *y allí le ha hecho dos hijos a la María y allí caga*
23. *y permanece todo el día con la cagada hasta que*
24. *regresa la María*
25. *y lo limpia; y ya la tijera está podrida de tanta cochinada*

La prosopopeya, metáforas, metonimias y sinécdoques refuerzan en el plano vertical la temática planteada por las isotopías, los pobres y su pobreza: *hay perros que comen mejor que cualquier humano, sobre las latas de basura se inclinan los rostros ansiosos, esperan encontrar los tesoros de Simbad, lo habíamos bautizado como Pijulito, “es un cochón que no deja de llorar”, lleva ocho años en la “vida” de los 27 que tiene.*

Los recursos señalados arriba son una muestra de la ficción llamada poema. La clave es dada por el mismo poeta, cuando en uno de sus submundos creados señala: *lo habíamos bautizado como Pijulito*. El rito del bautismo implica la acción de nombrar, de darle sentido y lugar al objeto nombrado. Entonces, el enunciador es portador de otras voces que también auscultan la realidad y quieren crear un nuevo mundo, una nueva realidad llamada *revolución*.

En el mundo-poema de Gordillo destaca un símbolo arquetípico: Dios. En toda la extensión del poema, el hombre-poeta interroga a esa creación religiosa. Ese cuestionamiento hace que lo niegue, lo elimine de un contexto, en el cual es a él, a quien corresponde actuar. Símbolos creados por el poeta son: perros, hospital, andamio, tijera, acera, putal. Estos muestran las dos concepciones presentes en el mundo poético: el poder indolente y los sitios que representan la salud, la vivienda, el trabajo de los desposeídos. La carga ideológica de estos símbolos expresan que no es la visita piadosa, la que anima al hombre postrado –no sólo por la enfermedad sino por la injusticia en contra de los desposeídos de su mundo, de su país– sino el deseo de cambiar esa realidad inhumana.

Destacan en el poema una serie de palabras, frases coloquiales y algunos hipocorísticos: *caga, cagada, cochinateda, tisquear, panza, barriga, corrugosa, “O la María, la mujer de Crescencio Guido”, “la echaron presa”, “fue ponerle una candela” Quico, Tinita*. En este texto adquieren una dimensión que retrata mejor la realidad. Un solo mundo que presenta cuatro historias, cuatro sub-mundos en los que reina la degradación y la desfiguración del hombre en todas las facetas de su desarrollo (niños, mujeres, hombres, ancianas).

Una lista breve de verbos y sustantivos resumen la temática central de todo el poema: *llanto, miedo, tisquear, hambre, orina, fealdad*. Con esta serie de términos poetizados al final del texto, Gordillo quiere finalmente presentar la cara desnuda de la realidad nicaragüense durante la dictadura de los Somoza. Rostro que le habló y se quedó fijo en los esquemas mentales, en su memoria. Dichos esquemas se transformaron en texto poético, que presentan la reflexión de un hombre comprometido con la lucha revolucionaria. Su actitud es trascendente, porque lo mueve hacia la toma de decisiones, que al final avizoran un nuevo mundo, una Nicaragua libre de la opresión.

La sustancia fónica del texto se estructura sobre la base de recursos sintácticos de repetición:

1. Anáfora: este recurso empleado al inicio de algunos verbos representa la acumulación incesante de situaciones. El sonido vocálico reiterativo de la *y* cuando es empleada como conjunción es agudo, y golpea el oído del locutor, como una especie de martilleo:

y allí come, cuando come;
y allí le ha hecho dos hijos a la María y allí caga
y permanece todo el día como la cagada hasta que (...)
y lo limpia; y ya la tierra está podrida de tanta cochinateda
y Crescencio sólo vive pensando que se va a romper la tijera
y se irá al suelo y se va a tisquear.

2. Polisíndeton: este recurso tiene parecida función que el anterior, lo único que lo hace en el plano horizontal. La conjunción *que* transmite un sonido en eco pues la construcción hipotáctica muestra una trimembración fónica en la cual se lee un patrón en el que predominan las vocales *a, e, o* y los sonidos consonánticos de vibrantes múltiples. En el

caso del polisíndeton de la conjunción disyuntiva, también conecta tres construcciones con similar sustancia fónica, de manera casi asimétrica en los circunstanciales que siguen a la conjunción. Es decir, el polisíndeton ayuda a estructurar paralelismos sintácticos que contienen sustancias fónicas también paralelísticas:

*que hay perros **que** comen mejor **que** cualquier humano*

*En el llanto del hijo de Pedro, del que le decíamos Pijulito;
o en el miedo de Crescencio de que se rompa la tijera
y se tisiquee por estar todo el día en el suelo húmedo;
o en el hambre de la vieja Justina, que cuando en la noche
ve un guardia se orina de miedo y sus nietos le hacen burla;
o en la fealdad de puta vieja que sacó la Tina Salazar.*

3. Duplicación: los versos muestran la duplicación de palabras cuya sustancia fónica se expresa con mayor fuerza en las sílabas nucleares con los sonidos: ios, on, ues. Estos contornos fónicos están sugeridos por otras palabras empleadas antes de la duplicación:

*¡Ah! pero vosotros os llenáis la boca diciendo, Dios, Dios, Dios...
¿Dónde? ¿Dónde Dios?
después de la pulmonía, ¿dónde? ¡Dónde!
Veamos cómo se puede componer todo esto y después, después*

4. Enumeración/gradación: los siguientes versos presentan el fenómeno de enumeración con gradación ascendente en la manera de colocar los acontecimientos de las historias de Pijulito y Crescencio. Se puede identificar el fenómeno de gradación ascendente en los sonidos vocálicos. Pasa de un predominio de las vocales central y media /a, e, o/ en el mundo de Pijulito, a un aumento del sonido vocálico /i/ en el mundo de Crescencio y María. Se puede notar que se pasa de sonidos profundos a un sonido agudo. Frente a este fenómeno sonoro el poema de Gordillo tiene como matriz de sonidos vocálicos /a, e, o, i/ en sílabas oxítonas y paroxítonas:

*Habladle a mi amigo Pedro, que por dos pesos
que cualquiera de ustedes gasta en venir a verme
para hablarme de Dios, no pudo meter a su hijo en el hospital,
al chiquito que habíamos bautizado como Pijulito,
y después de llorar toda la noche se quedó por fin callado,
callado y muerto.*

*O la María, la mujer de Crescencio Guido. ¿No lo conocéis?
pues apareció en los periódicos el día que se cayó del andamio
y se partió graciosamente la columna y desde entonces
sólo vive echado en tierra, con una almohada al lado,
y allí come, cuando come;
y allí le ha hecho dos hijos a la María y allí caga
y permanece todo el día como la cagada hasta que*

*regresa la María
y lo limpia; y ya la tierra está podrida de tanta cochinada
y Crescencio sólo vive pensando que se va a romper la tijera
y se irá al suelo y se va a tisquear.*

5. Redición/epanadiplosis: la repetición del verbo *come* al final del verso. Desde el aspecto fónico los fonemas: fricativo sordo, bilabial sordo, velar sonoro y dental sonoro crean una fuerte tensión en la construcción que se vuelve muy sonora por la repetición de los fonemas vocálicos /a/ al inicio y en medio del enunciado y /o, e/, en el verbo *come*: “y allí come, cuando come”.

6. Encabalgamientos: se observa esta figura sintáctica en varios versos, delimita una frase que lleva una carga fónica enfática:

**Habladle a mi amigo Pedro, que por dos pesos
que cualquiera de ustedes gasta en venir a verme
para hablarme de Dios, no pudo meter a su hijo en el hospital,(...)
O la María, la mujer de Crescencio Guido. ¿No lo conocéis?
pues apareció en los periódicos el día que se cayó del andamio
y se partió graciosamente la columna y desde entonces
sólo vive echado en tierra, con una almohada al lado,
y allí come, cuando come;**

De la escucha cuidadosa de los sonidos empleados por el poeta se puede afirmar que los fonemas vocálicos se organizan en grupos de predominancia sonora, o en combinaciones de diptongos crecientes o decrecientes **io io, ei, ia**, los cuales se pueden comprobar al leer en voz alta el poema. Tales agrupaciones y combinaciones de fonemas vocálicos se pueden agrupar según las historias que recrea el locutor en su texto. Así, la historia de Pijulito tendría secuencias de vocales en las que predominan las vocales: central (a) y medias anterior (i) y posterior (o):

Cuadro N°2. Sentido de la sustancia fónica del poema

Significante motivado	Secuencias de vocales	Función simbólica
11. <i>Habladle a mi amigo / Pedro, que por dos pesos</i>	<i>a a e a i a i o / e o e o o e o</i>	Amplían la fuerza del imperativo, por su claridad.
12. <i>que cualquiera de ustedes / gasta en venir a verme</i>	<i>e u a i e a e u e e / a a e e i a e e</i>	Funcionan como eco de los fonemas vocálicos del verso anterior, una caja de resonancia de la fuerza del imperativo.
13. <i>para hablarme de Dios, / no pudo meter a su hijo / en el hospital,</i>	<i>a a a a - i o / o u o e e a u i o / e e o i a</i>	Aparece una nueva fuerza vocálica por la aparición del imperativo indirecto

		hablarme.
14. <i>al chiquito que habíamos / bautizado como Pijulito,</i>	<i>a i i o - e a i a o / a u i a o o o - i u i o</i>	Repetición de patrones de la vocal anterior confieren rima interna al verso. Transmiten la idea de misericordia.
15. <i>y después de llorar / toda la noche se / quedó por fin callado,</i>	<i>i e u e e o a / o a a o e e / e o o i a a o</i>	Fonemas vocálicos con menor brillantez que los del verso 11°. Su vibración es baja producto de los contornos consonánticos en su mayoría sordos.
16. <i>callado y muerto.</i>	<i>a a o i u e o</i>	Las vocales expresan en tono bajo, pero claro el sentimiento de tristeza.

Esquema propio, construida a partir del análisis del poema.

La repetición de fonemas consonánticos, también crean su efecto sonoro, los más significativos son: el alveolar fricativo sordo /s/, el vibrante múltiple /r/, el lateral fricativo sordo /l/ y el bilabial nasal sordo /m/. En los siguientes verbos se pueden notar el fonosimbolismo expresado por los fonemas consonánticos. La reiteración de sonidos alveolares fricativos sordos representan el llamado popular ¡ps, ps!. El poeta quiere que lo atiendan por eso utiliza este recurso. Los fonemas en el verso 19 y 20 reproducen el sonido de un andamio crujiendo o de una tijera rompiéndose. Finalmente, la repetición del fonema bilabial nasal sordo parece reproducir el sonido hecho por un becerro que tiene hambre y necesita alimentarse. En conjunto todos los fonemas simbolizan la degradación del hombre denunciada por la voz de enunciador.

17. *O la María, la mujer de Crescencio Guido. ¿No lo conocéis?*

la ria la er esse sio lo eis

18. *pues apareció en los periódicos el día que se cayó del andamio*

es sio os os el se el

19. *y se partió graciosamente la columna y desde entonces*

se ar sio sa la ol es es

20. *sólo vive echado en la tijera, con una almohada al lado,*

so lo ra al al la

21. *y allí come, cuando come;*

me / me

Algunos sonidos formados a partir de sílabas inversas crean efectos fónicos importantes: is, os/al, el, ol/ar, er, or. Simbolizan el enfado del poeta con Dios y el sonido ensordecido del la interjección de silencio: ssss, que invita a ser cómplice de Justina y sus nietos tumbados en las aceras donde pretenden descansar, si la guardia no los encuentra.

28. *¡Ah! pero vosotros os llenáis la boca diciendo, Dios, Dios, Dios...*

os os ais la os os os

29. *Pero no llenáis la panza, la barriga negra y corrugosa*

ais la sa la ra rru sa

30. *de la vieja Justina Plazaola, ni a ninguno de sus cuatro nietos*

la us lasaola sus os

33. *porque le da mal aspecto a la ciudad y se atrevió a dormir*

le al as la se

36. *y Juan Roberto, el mayor de ocho años, le dio con un palo*

er el or os le lo

La última historia contada, la de Tinita Salazar tiene sus propias particularidades fónicas, pues integra todos los patrones fonéticos de las demás historias. La combinación de los recursos fónicos, más la curva melódica de la pregunta retórica hacen aflorar una vez más la fuerza del reclamo. Y la repetición del fonema alveolar fricativo sordo parece decir “sal”, la falta de suerte de la Tinita Salazar, que ya no consigue ni para comer:

41. *¿Qué me importa Dios? o no sé, a lo mejor me importa*

me in or os se lo mejor me in or

42. *pero no hablemos babosadas, no me habléis no me habléis de babosadas...*

e o o a e o a o a a o e a ei o e a ei e a o a a

43. *Si supieras... la Tinita Salazar, cuando recuerda que el año*

si su ie as la ini sa l sar ua do e uer el

44. *antepasado*

45. *conseguía por lo menos treinta pesos*

se ia or lo me os ei sos

46. *y ahora, ni por diez pesos quieren ir con ella,*

a o or iez os ier ir

Los sonidos pertenecen a la sustancia total de la palabra. Para construir el poema Fernando Gordillo hizo una selección especial de términos para expresar sus más profundas emociones. Las vibraciones vocálicas y consonánticas aisladas se conjuntan con la sustancia semántica y con la estructura sintáctica para crear un efecto totalizador. Las siguientes agrupaciones de términos muestran, cuáles son los términos que reflejan esa carga fónico-semántica. Las primeras están contenidas en los versos 17 al 27 (corresponde al submundo de Crescencio) y las segundas en los versos del 52 al 59 (es la síntesis de todos los sub-mundos). Se han seleccionado estos fragmentos porque expresan la mayor carga emotiva:

<i>mujer</i>	<i>Crescencio</i>	<i>¿conocéis?</i>	----
<i>apareció</i>	<i>periódico</i>	<i>cayó</i>	----
<i>partió</i>	<i>columna</i>	<i>entonces</i>	----
<i>echado</i>	<i>tijera</i>	----	----

<i>come</i>	----	<i>come</i>	----
<i>hecho</i>	<i>María</i>	<i>allí</i>	<i>caga</i>
----	<i>día</i>	<i>cagada</i>	----
<i>limpia</i>	<i>tijera</i>	<i>podrida</i>	<i>cochinada</i>
<i>sólo</i>	<i>pensando</i>	<i>romper</i>	----
<i>iré</i>	----	<i>tisiquiar</i>	----

En el listado anterior las palabras predominantes son verbos en su mayoría. Sus acentos de impulsión oxítonos y paroxítonos refuerzan sus cargas semántico-emotivas: la veracidad del hecho contado (acento oxítono) y la fortaleza de la voz de quien lo cuenta (acento paroxítono).

La mayor carga emotiva la transmiten los términos del siguiente cuadro. Todos ellos tienen una fuerza fónica concentrada en los sonidos de las vocales que las integran, pues expanden los efectos fónicos de las sonantes que las rodean. En este sentido, son amplificadoras de la carga emotiva, cuya sustancia semántica es la desgracia del ser humano:

<i>llanto</i>	<i>Pedro</i>	<i>decíamos</i>	----
<i>miedo</i>	<i>Crescencio</i>	<i>rompa</i>	----
<i>tisqueee</i>	<i>día</i>	<i>humedad</i>	----
<i>hambre</i>	<i>Justina</i>	<i>noche</i>	----
<i>orina</i>	<i>nietos</i>	<i>burla</i>	----
<i>fealdad</i>	<i>vieja</i>	<i>saco</i>	<i>Salazar</i>
<i>después</i>	<i>pulmonía</i>	<i>¿dónde?</i>	<i>¡Dónde!</i>

Un aspecto final, que debe considerarse, es que la sustancia sonora del poema *¿Qué se yo de Dios?*, tiene su matriz en la traducción del texto hebreo de Job capítulo 24, el cual presenta la estructura textual reproducida por el poema de Gordillo. La similitud es tal que la temática de Job es actualizada por el poeta, quien también actualiza la sustancia fónica. Leamos los versículos inicial (1) y final (25): “¿Por qué el Todopoderoso / no se entera de lo que sucede / y sus fieles no comprueban su justicia? (...) Si no es así, ¿quién me desmentirá / y rebatirá mis palabras?”. La lectura de todo este capítulo puede generar la comparación entre los sistemas estructurales de creación de los textos.

Al finalizar este ensayo puedo expresar, que los textos líricos necesitan de un método de análisis integrador de recursos retóricos para acercarse lo mejor posible al sentido que el poeta trata de transmitir. En el caso del poema *¿Qué se yo de Dios?*, han permitido concluir:

El texto poético de Gordillo es un mundo de ficción configurado por cuatro estructuras: la disposición versal, la disposición de la temática a manera de discurso, la disposición generada por la distribución de los recursos poéticos en los versos (la forma de cruz y la interlocución invertida de la crucifixión), y por último una matriz intertextual fónico-semántica del texto bíblico de Job.

La selección léxica y su ordenamiento en los planos sintagmático y paradigmático revelan un asunto social, cuyos motivos –la pobreza, lo trágico, la falta de atención por quienes ejercen el poder– plantean el tema de la denuncia de la explotación y desatención de los pobres en la Nicaragua del período de los Somoza.

El lenguaje denotativo y el connotativo conforman el sistema de ambigüedades que permiten al poeta hacer uso especial de la lengua (léxico y frases tomadas del lenguaje del pueblo y los recursos sintácticos, fónicos y semánticos), que se concreta en actos de habla con una carga semántica directamente afectada por las emociones y sentimientos del escritor.

El mundo ficcional inscripto en el poema, gracias a su capacidad de conjunción de factores en una forma sencilla permite la perdurabilidad de la obra. Por eso, en este texto poético el autor decanta sus saberes: el conocimiento de la realidad, la lectura de otros textos, su intuición poética y la experimentación con el lenguaje.

Los estudios de la poética desde perspectivas lingüísticas modernas favorecen un acercamiento real al sentido del poema ¿Qué se yo de Dios?, de Fernando Gordillo. La aplicación de estas herramientas produce un conocimiento, que bien puede ser aprovechado como recurso didáctico para la realización de una lectura crítica de autores aún no estudiados por la Crítica nicaragüense y extranjera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, J. (1994). *Diccionario de Autores Nicaragüenses*. Tomo I (A – L). Managua: Biblioteca Nacional “Rubén Darío”.
- Arellano, J. (1997). *Literatura nicaragüense*. Managua: Distribuidora Cultural.
- *Biblia Latinoamericana*. (1995). 94ª edición. Madrid: San Pablo.
- López, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- Luján Atienza, A. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo, J. M. (1992). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Téllez, F. (1994). Poesía de los años 60: El fenómeno de Irrupción. En *Memoria del Encuentro de poesía actual de Nicaragua*. (pp, 31-56). Managua: “Fundación Internacional Rubén Darío”.