

Isabel Aguilar Umaña

**ENSAYO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN
DE DOS POEMAS DE
MAGDALENA SPÍNOLA**

Licda. María del Carmen de Alonzo
Asesora



Universidad de San Carlos de Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, marzo de 1998

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

07
T(921)
C.4

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis. Requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, marzo de 1998.

Índice general

I PARTE: LAS BASES DE LA INVESTIGACIÓN

- I. **El problema de la investigación.**
 1. Antecedentes.
 2. Importancia de la investigación.
- II. **Marco conceptual.**
- III. **Marco teórico.**
- IV. **Marco metodológico.**
 1. Objetivos.
 - 1.1 Generales
 - 1.2 Específicos
 2. Instrumentos.

II PARTE: LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

- I. **Capítulo I: Visión para aproximarse a la poesía.**
- II. **Capítulo II: La impronta poética de Magdalena Spínola.**
 - A. *Panorama general de su poesía.*
 - a) De la génesis.
 - b) De la pertenencia a generaciones literarias y el surgimiento de *Tránsito Lírico*.
 - c) De las corrientes, tendencias e "ismos" literarios.
 - d) Del modernismo y posmodernismo.
 - e) Del posmodernismo en la obra de Magdalena Spínola.
- III. **Capítulo III: En el poetizar de Magdalena Spínola.**
 - A. *Estética de refinado erotismo en un poema de Magdalena Spínola.*
 - a) Elementos fónico-fonológicos.
 - b) Elementos gramaticales.
 - c) Elementos semántico-retóricos.
 - d) Síntesis del análisis formal.
 - e) La interpretación. El autor, su obra y su tiempo.
 - B. *Expresiones últimas del dolor ante la muerte de una hija.*
 - a) Elementos fónico-fonológicos.

- b) Elementos gramaticales.
- c) Elementos semántico-retóricos.
- d) Síntesis del análisis formal.
- e) La interpretación. El autor, su obra y su tiempo.

IV: Conclusiones.

V: Bibliografía.

VI. Apéndice I: Biografía de Magdalena Spinola.

A. Síntesis biográfica de Magdalena Spinola.

B. Perfil de Magdalena Spinola en el recuerdo de quienes la conocieron.

- a) Entrevista con la escritora Angelina Acuña.
- b) Entrevista con el poeta Julio Fausto Aguilera.

VII: Apéndice II. Bibliografía de Magdalena Spinola.

I PARTE: LAS BASES DE LA INVESTIGACIÓN

ENSAYO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DOS POEMAS DE MAGDALENA SPÍNOLA

I EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

I. ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

Salvo contadas excepciones, en Guatemala las mujeres escritoras han vertido el mayor esfuerzo de su pluma hacia el género poético. El país es muy rico en poesía femenina y poesía feminista. A pesar de ello, la expresión lírica de la mujer ha sido escaso objeto de un estudio riguroso y sistemático, que pueda parangonarse con el esfuerzo que la crítica nacional y extranjera realiza frente al estudio del género narrativo, terreno casi exclusivo de escritores varones.

Si bien existen algunos estudios sobre ciertas escritoras guatemaltecas (por ejemplo, dos tesis ad gradum presentadas recientemente en esta misma facultad acerca de la poesía de Luz Méndez de la Vega y de Margarita Carrera), el caso de Magdalena Spínola es muy particular, puesto que acerca de ella prácticamente no existe bibliografía. Ni se encuentran datos biográficos sobre ella, ni existe estudio sistemático alguno sobre su obra. Pueden encontrarse algunas alusiones a su persona y su poesía en las obras de Mario Alberto Carrera, Luz Méndez de la Vega y Horacio Figueroa Marroquín que se citan en la bibliografía preliminar al presente proyecto de tesis. En los tres casos, no se estudia sistemáticamente la obra poética de Spínola, la cual figura en el único poemario que esta autora escribió, *Tránsito Lírico*, publicado en 1977.

2. IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Dada la inexistencia de estudios más profundos y completos acerca de la obra de esta poeta, el acercamiento exhaustivo a dos de sus poemas (aquellos que se consideran estéticamente mejor logrados), la descripción de su obra en general, y la investigación de sus datos biográficos, se hacen necesarios para la complementación del panorama de la historia de la literatura nacional y para la ampliación de las fronteras de la crítica literaria guatemalteca.

Dentro del panorama que ofrece la poesía nacional, especialmente en lo que se refiere a los rumbos de la estética posmodernista de amplios alcances históricos dentro de nuestras letras, el rescate de la figura de Magdalena Spinola se hace imprescindible. Con poemas de alta calidad estética, Magdalena Spinola merece figurar en el ámbito de la historia de la literatura nacional. Basten estas razones para validar ampliamente el presente trabajo de tesis.

II MARCO CONCEPTUAL

Para el presente estudio, se aplicarán los conceptos pertinentes al análisis de acuerdo con las siguientes formulaciones:

Estructuralismo es la corriente teórico-ideológica que se inicia a partir de los estudios de Ferdinand de Saussure. La palabra *estructura* ha sido tomada como sinónimo de *sistema*, ya que el estructuralismo estudia principalmente las relaciones que se dan entre los elementos de un todo. El verdadero objeto del estructuralismo es, pues, la búsqueda del sistema que rige las diversas prácticas humanas con significado (entre ellas, el lenguaje), no las manifestaciones individuales de esas prácticas. De ahí que se considere más acertado establecer que el presente estudio se rige por los postulados teóricos de la semiología.

Semiología es el estudio general de los signos. Junto a Charles Sanders Peirce, entendemos por signo algo que responde por otra cosa, que representa otra cosa y que es comprendido e interpretado por alguien. El término **signo lingüístico** se usa para hacer referencia a los signos doblemente articulados del lenguaje. A partir de Saussure, se ha establecido que los signos lingüísticos (y junto a ellos el signo en general) están compuestos por un elemento material (sonidos) que constituye el significante; un elemento conceptual (idea) o significado y, por último, una realidad a la cual hacen referencia tanto el significante como el significado. En la terminología introducida por Hjelmslev (la cual también podrá ser utilizada en el trabajo de tesis), *"El plano de los significantes constituye el plano de expresión y el de los significados el plano de contenido."* (Barthes, s.f.: 42).

Lengua es el término saussuriano que designa el auténtico sistema del lenguaje, es decir, la suma de todas las reglas que en una comunidad lingüística dada determinan el uso de sonidos, formas y medios sintácticos y lexicales de expresión. **Habla** es la actualización individual de la lengua; es la realización de un enunciado en un aquí y un ahora determinados. La lengua es social, el habla es individual. El habla podría llamarse también **discurso**. *"Si se quiere, la Lengua es, pues, el lenguaje menos el Habla; es una institución social y al mismo tiempo un sistema de valores. Frente a la lengua, institución y sistema, el Habla es esencial-*

mente un acto individual de selección y actualización (...) Lengua y Habla: evidentemente estos dos elementos no encuentran una definición completa si no es en el proceso dialéctico que les une: no hay lengua sin habla y no hay habla que esté fuera de la lengua; (...) (Barthes, s.f.: 19-20.)

Los niveles de la lengua se definen como cada uno de "Los planos paralelos del discurso que al superponerse lo estructuran (...)" (Beristáin, 1989: 30-31.) Definidos como planos o como "campos", según la terminología de Wolfgang Kayser, se trata de cada uno de los elementos que forman el lenguaje. Según Beristáin, estos elementos son: "(...) el fónico-fonológico (de los sonidos que no son fonemas y de los fonemas); el morfosintáctico (de las palabras y las frases); el nivel léxico-semántico (relativo a la connotación o segundo sentido, o sentido figurado de las expresiones), y el lógico (que abarca las figuras de pensamiento, sean tropos o no, que se refieren al contenido como las del nivel léxico-semántico)." (1989: 30-31.) En el mismo sentido, Kayser (1972: 135) anota: "Siempre es preciso, como base, un conocimiento de la estructura de la lengua respectiva e incluso del estado en que se encuentra. Como campos de observación que hemos de recorrer sucesivamente se nos presentan el de la sonoridad, el de la palabra, el de las figuras retóricas y el de la sintaxis."

Se considera que un "ismo" artístico es una tendencia concreta que se define por su adhesión a ciertas formulaciones estéticas diferenciables. Es decir, se trata de las diversas corrientes literarias que han venido sucediéndose dentro del devenir histórico del quehacer literario universal. Así, el **modernismo** es el amplio movimiento de ideas con el cual se cierra la historia de la cultura americana del siglo XIX y se abren las dos primeras décadas del siglo XX; se nutrió de una serie de corrientes francesas y europeas (simbolismo, decadentismo, parnasianismo), pero su elaboración es netamente hispanoamericana. El modernismo se caracterizó por la elaboración preciosista de la forma, la introducción de nuevos metros y ritmos poéticos, el amor a la elegancia, la "guerra" al prosaísmo, la búsqueda de elementos "exóticos", arte sin un fin didáctico o sin estar al servicio de alguna idea (arte por el arte), sensualismo estético, experimentación con nuevos metros y ritmos, etc. Uno de sus principales exponentes fue Rubén Darío y, en Guatemala, Enrique Gómez Carrillo.

El **posmodernismo** es un movimiento que se desarrolló entre la primera y la segunda guerra mundiales, es decir, ocurrió simultáneamente con el auge tomado por los movimientos de vanguardia. El postmodernismo implicó la superación del modernismo por rutas distintas de las que proponía la vanguardia; se caracterizó por la línea antilocuente, la reminiscencia clásica y la línea neorromántica, cierta inestabilidad estilística, el rechazo a las exquisiteces formales por sí mismas, la búsqueda de lo sencillo y la renovación nativista o la vuelta a los paisajes y elementos locales.

La tradición literaria se define como la serie de textos que preceden cultural e históricamente a un texto determinado.

III MARCO TEÓRICO

En cuanto al acercamiento analítico al texto poético, se tomarán en cuenta los avances que en las últimas décadas se han generado en materia de lingüística y teoría literaria. El conocimiento de las más modernas posturas de teoría literaria vigoriza el compromiso del crítico-lector con la obra. De ninguna manera, una postura teórica representa la única posición posible de ser adoptada.

El texto literario es un signo cuyo proceso de significación se produce mediante la creación de infinitud de significados, válidos todos a la luz de la forma en la que cada receptor del mensaje realice su individual *interpretación*. En la poesía lírica, la plurivalencia de significados cobra singular validez, pues se trata de un mensaje que permanece específica y profundamente en los dominios de la emotividad.

La obra literaria es un signo que, emanado de un aquí y un ahora específicos, debe ser analizado e interpretado a la luz de su propia e individual época histórica. Como signo, sólo puede ser entendido dentro del marco de los otros signos que provienen de la cultura que les da su contexto, sean éstos signos lingüísticos o de otra naturaleza. Sin embargo, para la crítica literaria, el análisis de esa época histórica no es un fin en sí mismo.

A partir de Ferdinand de Saussure y su *Cours de Linguistique Générale* (1916), surge, entre otras, la escuela de crítica estructuralista, la cual considera que cada texto posee una unidad inherente explicable a la luz del *sistema* general de la *lengua*.

Así pues, un texto literario es un objeto cuya estructura está construida por una serie de afinidades y oposiciones en continuo proceso de intercambio e interacción. De ahí surge el concepto de los niveles de la lengua como planos paralelos y superpuestos mediante los cuales se teje la red discursiva de un texto: nivel fónico-fonológico, nivel morfosintáctico y nivel léxico-semántico.

Del estructuralismo tomamos pues, en primer lugar, el afán por la búsqueda seria de metodologías para el análisis. Ello permite la organización y sistematización de los enfoques críticos, con el consecuente alcance de conclusiones que alcanzan un mayor grado de validez.

En segundo lugar, también se toma del estructuralismo el marcado interés por los hechos del lenguaje considerado en sí mismo.

Al enfoque de la tradición estructural se han añadido otros planteamientos: a) De la retórica clásica se ha tomado el análisis de las figuras de la *elocutio*, el cual se incluye debidamente considerado dentro del nivel léxico-semántico de la lengua. b) Como consecuencia normal del desarrollo del estructuralismo, se ha tomado de la crítica semiológica la consideración del texto como código en el cual predomina la función poética de la lengua. c) Del campo de estudio propio de la historiografía literaria, se toma la ubicación espacio-temporal de la autora; es decir, se contextualiza su quehacer literario.

Por la recurrencia debidamente sistematizada a diferentes enfoques y perspectivas para el análisis, cabe señalar la índole semiológica del presente estudio.

IV MARCO METODOLÓGICO

Dada la naturaleza de la presente investigación, y para lograr un acercamiento analítico efectivo al objeto de ella, en términos generales se utilizará el denominado método ex-post-facto.

Situados bajo una inicial perspectiva que incluye postulados histórico-culturales, el primer paso del crítico es proceder a identificar la literariedad o poeticidad de un texto.

Identificado un texto como poético, el siguiente procedimiento se sitúa en el análisis formal del texto. Esto implica la descripción de cada uno de los elementos conformadores del discurso:

a) Elementos fónico-fonológicos: corresponde a este estadio metodológico la descripción de todos los fenómenos poéticos que se relacionan con la sonoridad.

b) Elementos gramaticales: en este paso se requiere que el analista observe y describa los diferentes aspectos relativos a la morfosintaxis. *"La gramática determina las categorías gramaticales como formas lingüísticas fundamentales. No puede constituir el fin del trabajo literario-estilístico inventariar las categorías gramaticales de una obra."* (Kayser, 1972: 140).

Después de observar cada uno de los accidentes gramaticales, debe procederse a enfatizar los casos importantes, es decir, aquéllos en los que las categorías morfosintácticas han sido utilizadas con peculiaridad, constituyendo rasgos estilísticos.

Se adopta, generalmente, el patrón de la gramática más universal para cada lengua. En todo caso, debe tenerse presente que *"En las categorías gramaticales (y en otras formas lingüísticas) no se debe olvidar que se trata de abstracciones de la gramática. Cualquier categoría ejerce más de una función, y una función determinada no está claramente ligada a una categoría gramatical para su realización."* (Kayser, 1972: 143).

c) Elementos semánticos: este estadio del análisis descansa en la búsqueda del significado que adoptan las palabras en el poema. El mensaje poético es un discurso en el que el código se ha burilado mediante el uso sistemático del lenguaje figurado, de ahí que pertenezca al análisis semántico la observación, descripción e interpretación de todas las figuras retóricas que utiliza un poema.

Los hechos del lenguaje no se aíslan, sino que actúan fuertemente interrelacionados en el proceso de la significación.

d) La interpretación: al finalizar el análisis de cada uno de los elementos lingüísticos que hasta aquí han conformado un poema, el crítico debe proceder a la interpretación. En forma inductiva, se procede a la integración de cada una de las partes conformadoras del todo, buscando las relaciones que existen entre ellas y con el todo. *"(...) el análisis no es un fin en sí mismo sino un medio para profundizar en la lectura, para lograr la comprensión del texto; comprensión en la que luego se basará la interpretación."* (Beristáin, 1989: 107).

Partiendo de una visión que va de las relaciones intratextuales hacia el mundo contextual, y no del mundo hacia el texto, el analista debe tomar en cuenta, por lo menos, los siguientes aspectos:

a) El autor y su tiempo: conocimiento de la biografía del autor. Para el presente estudio, fijar la biografía de Magdalena Spinola resulta indispensable, no sólo porque ésta representa una especie de laguna en la historiografía literaria guatemalteca, sino también porque los poemas que se analizarán surgieron de vivencias muy particulares en la vida de la poeta.

b) El autor y su obra: pertenecen a este aspecto los conocimientos que el crítico obtenga por medio de la lectura analítica de las demás obras literarias del autor. El conocimiento de toda, o de la mayor parte de la obra de un escritor, permite al crítico el logro de una despierta sensibilidad estética gracias a la cual puede establecerse la poética de un autor.

c) La tradición literaria: se encuentran en este apartado todas las reflexiones que el crítico pueda hacer en torno a la tradición literaria de una cultura. Gracias al saber que proporciona la historia de la literatura, el crítico puede determinar las convenciones literarias vigentes al momento de la emisión de un texto. Dichas convenciones consisten en la fijación de periodos literarios en los que se han manifestado diferentes tendencias estéticas. Por lo general, un escritor, o adapta su estética al modelo vigente, o bien crea un nuevo modelo. Gracias a esta periodización es posible, en determinados casos, situar a los escritores y sus obras dentro de tendencias e "ismos" literarios: realismo, naturalismo, romanticismo, etc. Así, es pertinente que para el presente análisis se ubique la obra poética de Magdalena Spínola dentro de la estética posmodernista (de ahí que se considere incluir un panorama general de la poesía de la autora, explicando con amplitud las corrientes literarias propias de su época).

Los resultados que el analista obtenga después de haber recorrido la ruta del método se sintetizan y se presentan bajo la forma de un ensayo. Especialmente importante es el manejo *interpretativo* de los datos obtenidos gracias al análisis formal.

1. OBJETIVOS

1.1 Generales

-Contribuir a la reconstrucción del panorama de la literatura nacional estudiando sistemáticamente la obra poética de algunos autores que, como Magdalena Spínola, han permanecido al margen de la crítica literaria.

-Ampliar los modelos de la crítica literaria nacional elaborando un ensayo objetivo de índole creativa.

-Valorizar la estética literaria que se evidencia en el poemario *Tránsito Lírico* de Magdalena Spínola, vinculándola a alguno de los "ismos" literarios propios de su época.

1.2 Específicos

-Establecer los rasgos postmodernistas de la poesía de Magdalena Spínola, ubicándola dentro del campo de estudio de la literatura guatemalteca.

-Aplicar objetiva y creativamente el modelo de crítica literaria propuesto por la estudiosa Helena Beristáin, ampliándolo con las propuestas teórico-metodológicas de otras corrientes de crítica.

-Analizar los poemas "*Ayuno*" y "*En Vela*" de la escritora guatemalteca Magdalena Spínola, tomando en cuenta los parámetros teórico-metodológicos expuestos.

-Establecer los rasgos de estilo comunes a los poemas "*Ayuno*" y "*En Vela*" de Magdalena Spínola.

2. INSTRUMENTOS

Para el presente estudio, se utilizará la **entrevista** como instrumento de recopilación de información. Ello se debe a que se considera que dicho instrumento es el más conveniente para indagar aspectos relacionados específicamente con la vida de la poeta estudiada.

**II PARTE: LOS RESULTADOS DE LA
INVESTIGACIÓN**

**VISIÓN PARA
APROXIMARSE A LA
POESÍA**

CAPÍTULO I

VISIÓN PARA APROXIMARSE A LA POESÍA

A. Parámetros teórico-metodológicos

A la luz de los años que corren, resulta ingenuo pretender realizar un acercamiento analítico al texto poético sin tomar en cuenta los avances que se han generado en materia de lingüística y teoría literaria. A menos, obviamente, que para alguien la lectura no represente un motivo de reflexión y análisis, lo cual, por fortuna, forma parte de una situación difícil de imaginar, porque, si alguien lee, natural es que se enfrente con preguntas tales como ¿qué quiso decir el poeta? O, ¿por qué este poeta dijo las cosas así? El afán y el gusto por la reflexión se vuelven fervientes en los lectores serios y, naturalmente, en los profesionales de la crítica literaria.

Antes de revestirse con los conocimientos teóricos con los que se ha formado un profesional de la literatura, el crítico es un lector más. La crítica literaria es, en esencia, una forma de lectura. Al primer encuentro con el texto, liberado de conceptos teóricos, "ismos" y afanes taxonómicos, el crítico se entrega desnudo a la literatura. La primera lectura que ofrece un texto busca ser motivo de deleite, gusto y placer estéticos. Pero hasta ahí: posteriores e incontables lecturas serán necesarias para realizar la tarea crítica. *"A toda crítica precede una lectura, una proyección sentimental y un sistema de valores."* (Aullón de Haro, 1994: 22) Las primeras aproximaciones al hecho literario permiten establecer algo tan simple como si una obra conmueve o no; además, gracias a ellas, el crítico-lector determina si un texto forma parte de lo que llamamos literatura, entendida ésta como el arte cuyo vehículo de expresión es el lenguaje.

El conocimiento de las más modernas posturas de teoría literaria vigoriza el compromiso del crítico-lector con la obra. De ninguna manera, una postura teórico-crítica representa la última verdad, ni las conclusiones a las que llega un crítico pueden ser consideradas verdades científicas incuestionables. *"Todos los discursos, incluyendo las interpretaciones críticas, son igualmente ficticios, ninguno puede ocupar el lugar de la Verdad."* (Selden, 1987: 92). Un crítico nunca agota las posibilidades de significación que son inherentes a la obra misma considerada como signifiante: *"Cualquier sistema (marxista, formalista, estructuralista, psicoanalítico, etc.) que decidamos aplicar al texto activa una o más de sus virtualmente infinitas 'voces'. A medida que el lector adopta diferentes puntos de vista, se produce el sentido del texto en una multitud de fragmentos que no tienen una unidad inherente."* (Ibid., 95).

Es el lector, pues, quien, acuciado por el peso de su mundo y la formación que le proporciona su cultura, termina de completar el sentido del texto literario. *"El Texto es producto que se halla en relación de procedencia selectiva con el Mundo (de la estructura empírica y de la estructura mental y cultural). La estructura mental la alberga el Autor, la general estructura mental humana y, como reflejo, los objetos culturales actuales y pasados que, resultado de su historia, el Mundo contiene. Asimismo, el Texto, compuesto por un discurso de comunicación lingüística, tiene su destino virtual en el Lector. Ello sucede al cumplimentarse de hecho el último factor del circuito comunicativo, en el cual el Mundo es referencia tanto del Autor como del Texto y, ahora, también del Lector."* (Aullón de Haro, 1994: 20).

El texto literario es un signo cuyo proceso de significación se produce mediante la creación de infinitud de significados, válidos todos a la luz de la forma en la que cada receptor del mensaje realice su individual interpretación.¹¹ Así, un texto literario se actualiza polifónicamente con cada lector y en cada lectura que éste haga. En este sentido, se produce una re-creación constante del texto, de tal manera que el mensaje cobra valores que van tiñéndose de diferentes matices, los cuales varían de acuerdo a las individualidades del lector-receptor. Y estos parámetros de individualidad ciernen sus especificidades de acuerdo con elementos espacio-temporales que van desde el sitio de lectura, el estado de ánimo, los hechos históricos sucedidos, etc.

En la poesía lírica, la plurivalencia de significados cobra singular validez, pues se trata de un mensaje que permanece específica y profundamente en los dominios de la emotividad: un poeta lírico no sólo escribe destilando sus sentimientos, sino que también busca, de manera especialísima, comunicar esos sentimientos al receptor (implícito o explícito) de su obra.

La obra literaria es un signo que, emanado de un aquí y un ahora específicos, debe ser analizado e interpretado a la luz de su propia e individual época histórica. Como signo, sólo puede ser entendido dentro del marco de los otros signos que provienen de la cultura que les da su contexto, sean éstos signos lingüísticos o de otra naturaleza. *"De este modo, la relación de la obra con la cultura y la historia de la época contemporánea de su autor, parte del modo de ser de la obra misma, del modo como está construida para significar lo que significa y, atravesando el modo de ser del sujeto de la enunciación (visto como producto de una sociedad dada, en una época dada), relaciona los elementos estructurales intratextuales con los elementos extratextuales cuya pertinencia se ve revelada por el análisis."* (Beristáin, 1989: 15).

La crítica no puede obviar el contexto histórico-cultural en que se dio a luz una obra literaria. *"La crítica no puede contradecir al texto, necesita con generosidad del acarreo histórico capaz de fijar comprensivamente, dentro de la relatividad, el mundo dado del objeto. Pero la crítica, si lo es, sobrepasa la investigación histórica, instrumentaliza a ésta para acceder a otra cosa. Más que irrealizable es impropio centralizar el propósito de retracción, tal cual, al tiempo originario del objeto-texto. (...) La comprensión desde el tiempo originario no es la meta de la crítica sino sólo una de sus condiciones; (...)"* (Aullón de Haro, 1994: 23).

Muchas han sido las corrientes de crítica literaria que han venido sucediéndose durante el siglo XX. Después del apabullante auge del estructuralismo,⁽²⁾ para muchos estudiosos de la literatura las demás teorías de crítica se han quedado cortas, como poseedoras de boletos de segunda y de tercera clase. Al parecer, muchos críticos se sintieron obnubilados por los grandes destellos que despedía el rigor científico y la radical postura anti-romántica con que el estructuralismo venía a barrer con lo preestablecido. Bajo esta perspectiva, el estructuralismo representó la Verdad Absoluta dentro del campo de la ideología.

Interesados únicamente en la obra misma, los estructuralistas consideraron que cada texto poseía una unidad inherente explicable a la luz del sistema.⁽³⁾ Sin tomar en cuenta la especificidad textual y contextual de cada una de las obras literarias, esta postura enmarcó sus esfuerzos hacia la búsqueda de la Estructura productora de sentido: *"(...) la fuente de conocimiento ya no es la experiencia del escritor o del lector, sino las operaciones y las oposiciones que regulan el lenguaje. El sentido ya no viene determinado por el individuo, sino por el sistema que gobierna al individuo."* (Selden, 1987: 86).

Preconizado el olvido completo de todos aquellos elementos que constituyen el contexto o entorno propio de un texto, hablando de crítica literaria, cayó entonces una sentencia de muerte sobre aspectos tales como el autor de la obra, su biografía, la tradición literaria, la época histórico-social, etc. Bajo este mismo frenesí cientificista, acusados de poca "objetividad", fueron desdeñados métodos de crítica como el psicoanalítico o el impresionista, por ejemplo.

Instituido el reinado del estructuralismo, se dio el advenimiento de lo que Georges Mounin definió como *"tecnocracia literaria"*.⁽⁴⁾ La crítica buscó convertirse en ciencia literaria -al tenor de las ciencias exactas- y mucho de lo que pretendía explicarse sobre un texto quedó reducido a fórmulas algebraicas, esquemas, cuadros silogísticos y normas. Al respecto, Pedro Aullón de Haro anota: *"La obvia distinción teórica y operativa entre ciencias físico-naturales y ciencias humanas (y subsiguientemente, en otro grado, filológicas respecto de*

otras humanísticas, etc.) consiste en que a objetos de naturaleza y función diversas corresponderán intereses, métodos y resultantes de naturaleza y función diversas. (...) Todos aceptarán el hiperbólico ejemplo de que sería ridículo intentar entender la conducta del humano deambular callejero sobre la base informativa visual que de esa realidad pudiera facilitarnos un observatorio astronómico situado junto a la ventana de nuestro estudio." (Aullón de Haro, 1994: 13.)

En aras de la "objetividad" que pudiera obtenerse únicamente a través del rigor metodológico, a menudo la crítica estructuralista olvidó uno de los propósitos básicos de la crítica literaria: esclarecer, y de ninguna manera agotar, uno de los múltiples sentidos de un texto. La crítica literaria busca los mecanismos que ayuden a la comprensión del texto, sin pretender demostrar verdades científicas exactas. "*(...) la Crítica literaria científico-humanística puede ser definida como la reflexión metodológica sobre una estructura objetiva que se describe a partir de la constitución y relaciones sistemáticas, ya formales, ya conceptuales, del texto literario respecto de sí propio u otros sistemas; lo cual permite el establecimiento de una síntesis de resultados o la razonada interpretación concluyente de los mismos.*" (Ibid., 21)

La posición ideológica neopositivista (implicada en el seno del estructuralismo) olvidó el esencial fundamento subjetivo que se encuentra en los dos extremos del camino comunicativo que cumple la obra de arte, ya que los momentos de la emisión y de la recepción literaria subyacen dentro de los linderos de la emotividad.⁽⁵⁾

Sin embargo, y como es el caso de la gran mayoría de las posturas ideológicas que van sucediéndose en la historia de la cultura, el estructuralismo dejó saldos de innegable valor positivo, entre los cuales, en primer lugar, destaca ese mismo afán por la búsqueda seria de metodologías para el análisis. Ello ha permitido al teórico de la literatura la organización y sistematización de sus enfoques críticos, con el consecuente alcance de conclusiones que alcanzan un mayor grado de validez. Es decir, gracias al estructuralismo han ido ordenándose las formas de enfocar el objeto literario; dichas formas responden a posturas teóricas cuya coherencia interna permite la organización de los postulados.

Como escuela heredera del formalismo ruso, al estructuralismo también se le debe el marcado interés por los hechos del lenguaje considerado en sí mismo.⁽⁶⁾ El estructuralismo buscó apoyarse en la lingüística, ciencia que adquirió un desarrollo notable, de tal manera que ha llegado a convertirse en una herramienta inseparable de la crítica: "*La lingüística moderna de diversas tendencias ha producido cambios de perspectiva en la apreciación de problemas metodológicos, ha enriquecido los recursos aplicables en el análisis de textos, ha*

iluminado antiguos problemas procurando nuevas soluciones, ha dado lugar a la comprensión de nuevos matices puestos de manifiesto por distintos enfoques, y así ha propiciado innumerables hallazgos a partir de la combinación sistemática de un mayor número de puntos de vista y un nuevo manejo de las categorías tradicionalmente utilizadas, que parecían ya terrenos agotados e infértiles." (Beristáin, 1989: 13.)

Como las tendencias estructuralistas y formalistas incursionaron profundamente en el ámbito de la ideología, en algunos círculos intelectuales estas ideas llegaron a la altura sagrada del Dogma. Por ello, en algunos corrillos académicos han recibido poca acogida posturas planteadas por escuelas de crítica como la psicoanalítica, la crítica deconstructiva, el postestructuralismo, las teorías de la recepción literaria, la crítica filológica, y otras. Sin embargo, cada una de estas tendencias aporta elementos significativos que coadyuvan al esclarecimiento de la significación de un texto. Entendida la significación como un proceso de inagotables aristas, cada postura teórico-crítica ofrece valiosos elementos para el análisis literario. Si el crítico interpreta de forma coherente y pertinente a cada caso, no sólo puede, sino que también debe utilizar todas las herramientas teóricas que estas escuelas de crítica pueden proporcionarle.

Esta aparente miscelánea podría entenderse como una contradicción teórica de inevitables tendencias hacia el caos metodológico. En principio, podría aducirse falta de objetividad en el análisis. Mas la objetividad no es una categoría absoluta, ya que la atención al objeto implica, necesariamente, un sujeto que atienda; es decir, la objetividad pasa por el tamiz único e individual del sujeto a quien llamamos crítico. Por ello, aquello que se conoce como objetividad se encuentra emparentado con el sentido común y la convención literaria. La objetividad en el análisis se consigue cuando se presta atención al texto y se llega a conclusiones que, de una manera relativa, queden enmarcadas dentro de parámetros coherentes. Explicar en qué consiste o cómo se mide esta coherencia no es tarea para el presente estudio; sin embargo, existe un tácito acuerdo común que indica que la crítica opina, esclarece y explica lo que un texto dice y la forma en que lo dice. De ninguna manera es tarea del crítico inventar algo que el texto no dice, en cuyo caso, el discurso se desbordaría hacia los límites de lo que llamamos creación literaria. De ahí proviene la creciente polémica sobre la crítica impresionista, discurso que hiberna en los linderos de la teoría y la creación.

Mas si el crítico posee entre sus saberes una íntima y desbordante capacidad creativa, en cuyo caso estaría apto para la mejor de las críticas impresionistas, su discurso probablemente creará otro objeto estético; se tratará entonces de un metatexto que, cuando sea pertinente, indicará con marcas específicas que se trata de una paráfrasis del texto original.

La utilización ordenada de diferentes enfoques teórico-críticos se encamina hacia la construcción de una postura que exprese la multitud de formas que adopta la realidad y que, a su vez, son expresadas a través de la literatura. Se trata entonces de encontrar una verdad común y confrontarla con el sentido del texto. La crítica es un medio, no un fin.

Mediante la palabra, la literatura expresa la realidad y es una realidad en sí misma. Con diversidad de aristas, se trata de una construcción poliédrica que va develándose inagotablemente ante la mirada del crítico. De ahí que la obra no pueda ni deba adaptarse al método: cada texto, y cada crítico, en cada lectura, formulan sus propias instancias para el análisis. "(...) *la crítica es diálogo y tiene todo el interés en admitirlo abiertamente; encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico, en el cual ninguna tiene un privilegio sobre la otra.*" (Todorov, 1991: 149.)

Siendo la literatura un producto de la cultura humana elaborado sustancialmente a base de lenguaje, normal es que la primera mirada del crítico descansa en el análisis formal del mismo. La literatura depende de la forma en que esté elaborado el lenguaje. De manera deliberada y desautomatizada, el escritor toma la lengua y elabora su forma delicadamente; así, no importa sólo qué se dice, sino también y sobre todo, cómo se dice. "*Lo que ocurre es que la lengua poética, a diferencia de la referencial (cuya construcción se apega automáticamente a patrones gramaticales) es acuñada por el poeta de manera no automatizada, no prevista, y aparece sembrada de sorpresas que constituyen otras tantas desviaciones, ya sea respecto de la lengua estándar, ya sea respecto de las convenciones poéticas aceptadas y establecidas.*" (Beristáin, 1989: 34.)

Y sin pretensiones de aspirar a una especie de verdad revelada, y sin asumir roles de insaciable moralidad conservadora, la crítica se pregunta "(...) *no sólo '¿Qué dijo?' [el escritor], sino también: '¿Tiene razón?'*" (Todorov, 1991: 151.)

El que un hecho del lenguaje se considere literatura o no, y el hecho de que esta consideración dependa de la forma, valida la pertinencia y la necesidad de un primer análisis formal en la crítica literaria.

En sentido diacrónico, un escritor toma del sistema general de la lengua los elementos para realizar, en sentido sincrónico, el habla en cada texto. Describir el habla individual e irrepetible del escritor es la tarea inicial del crítico.¹⁷⁾ Pero este análisis formal y descriptivo es únicamente el primer paso que sirve de base sólida (objetiva) para el momento de la interpretación (subjetiva). Es decir, con datos de procedencia retórica o de índole taxonómica y hasta estadística -si se quiere-, el crítico debe darse a la tarea de interpretar; para ello, busca

la organización de la información obtenida a través del análisis formal y descriptivo, dándole coherencia e interpretándola a la luz de su experiencia personal, sus conocimientos sobre historia y tradición literaria y su cultura individual.

B. En la introducción del método. Anotaciones en torno a la poeticidad.

Situados bajo una inicial perspectiva que incluye postulados histórico-culturales, el primer paso del crítico es proceder a identificar el texto como literario o no. En el caso particular de la poesía, la percepción de la literariedad o poeticidad se da, inicialmente, gracias a la especial disposición tipográfica que un poema posee; sin embargo, esta característica, en sí misma, no basta para definir el género poético, definición que, a todas luces y con justeza, representa una de las grandes tareas de la estética y la teoría de la literatura.

Según Helena Beristáin, hay tres características básicas que permiten decir que un texto es artístico o no: a) cuando se trata de un discurso figurado, es decir, cuando el mensaje está estructurado con profusión de figuras retóricas; b) cuando el mensaje cumple una función social gracias a la cual, en el marco de determinada cultura, se reconoce que un discurso es artístico; y c) cuando en un mensaje predomina la llamada función poética de la lengua.

La primera característica no basta para definir con exclusividad al mensaje literario, pues otro tipo de mensajes, como el discurso político o el habla cotidiana, por ejemplo, están llenos de figuras retóricas (metáforas, símiles, sinédoques, etc.). Por el contrario, las dos últimas características sí influyen para indicar la literariedad de un texto.

En cuanto a la primera de ellas, más que hablar de función social de la literatura, debe hablarse de cierta convención social gracias a la cual se señala el lugar que un texto ocupa dentro del corpus general del arte de un país; es decir, dentro del seno de la cultura se establece, de acuerdo a la tradición literaria, al gusto imperante dentro del margen de la sensibilidad, y a la fuerza estética, si una obra es o no poética. Como efecto directo del accionar del inconsciente y/o consciente colectivo, en una comunidad existe cierta convención gracias a la cual se propicia la recepción o el rechazo de determinada obra de arte.

La aceptación o rechazo de una obra obedece a razones de ideológico-estéticas variantes, de ahí que esta característica tampoco baste para identificar lo que es artístico. En muchas ocasiones, una obra es rechazada por sus coetáneos y apreciada en extremo por las generaciones futuras.

El crítico posee un rol decisivo en la formación de una moda estética dentro del seno de una comunidad. El crítico-intelectual, cargado de todo un sólido bagaje estético-cultural, a menudo influye de manera decisiva en la aceptación o el rechazo de una obra de arte; en este sentido, la tarea del crítico literario se vuelve concientizadora.

El paso del tiempo es un elemento que marca decisiva influencia para determinar el status artístico de una obra: los años permiten fijar el carácter universal de un texto. Como poseedora de esta categoría universalizadora, la obra de arte es válida a la luz de diversas épocas y culturas.

La segunda condición de la literariedad, la que respecta a la función poética del lenguaje, pertenece a la concepción ya clásica de Roman Jakobson; según él, la función poética del lenguaje se da cuando el mensaje centra su atención en el mensaje mismo, en la forma de su propia construcción. Cuando en un mensaje predomina la función poética, el signo se basta a sí mismo para ser explicado; con cierta independencia del referente, el signo crea su propia realidad. La función poética se opone a la función referencial, pues mientras ésta busca el mayor apego posible a las normas gramaticales en aras de la claridad y la inmediatez comunicativa, aquélla se despega de las normas gramaticales y las subvierte, logrando una sobreelaboración que tiende a "oscurecer" el mensaje. *"El lenguaje artístico, predominantemente más intenso y lingüísticamente más complejo, realiza el texto artístico-literario o poético: un organismo con peculiar finalidad propia cuya ejecución es resultado de la actuación de un hablante de cualidad e intencionalidad especiales."* (Aullón de Haro, 1994: 15.)

Identificado un texto como poético, el siguiente procedimiento se sitúa en el análisis formal del texto. Esto implica la descripción de cada uno de los elementos conformadores de la lengua, considerada ésta como la materia con la que el poeta construye su obra.

En la construcción de esta obra, el escritor desautomatiza el lenguaje y procede a la sobreelaboración del código, formando un producto de especial contextura. En ese proceso, el artista trabaja el lenguaje consciente y deliberadamente. Aunque un escritor no esté revestido de profundos conocimientos lingüísticos y no posea el conocimiento de la técnica de la crítica literaria, el hecho de usar un código lingüístico indica que hace uso de los elementos o niveles que forman una lengua. Cuando cada usuario del código elabora un mensaje, es decir, cuando un individuo actualiza el habla, por lo general, lo hace automáticamente, sin detenerse a pensar en aspectos teóricos relativos a la lengua. Se puede elaborar una cadena

sintagmática sin poseer el dominio del paradigma. En cada nivel de la lengua el escritor construye un mensaje cuyos rasgos diferenciadores repetitivos constituyen su propio estilo.

C. En la ruta del método. Propuesta de análisis e interpretación.

Los niveles de la lengua se definen como cada uno de "Los planos paralelos del discurso que al superponerse lo estructuran (...)" (Beristáin, 1989: 30-31.) Definidos como planos o como "campos", según la terminología de Wolfgang Kayser, se trata de cada uno de los elementos que forman el lenguaje. Según Beristáin, estos elementos son: "(...) el fónico-fonológico (de los sonidos que no son fonemas y de los fonemas); el morfosintáctico (de las palabras y las frases); el nivel léxico-semántico (relativo a la connotación o segundo sentido, o sentido figurado de las expresiones), y el lógico (que abarca las figuras de pensamiento, sean tropos o no, que se refieren al contenido como las del nivel léxico-semántico)." (1989: 30-31.) En el mismo sentido, Kayser (1972: 135) anota: "Siempre es preciso, como base, un conocimiento de la estructura de la lengua respectiva e incluso del estado en que se encuentra. Como campos de observación que hemos de recorrer sucesivamente se nos presentan el de la sonoridad, el de la palabra, el de las figuras retóricas y el de la sintaxis."

a) **Elementos fónico-fonológicos:** corresponde a este estadio metodológico la descripción de todos los fenómenos poéticos que se relacionan con la sonoridad. Con miras al análisis, se aíslan los elementos fonológicos observables en un poema, realizando un recuento fonemático que tienda a establecer rasgos estilísticos trascendentes. Es decir, se procede al mero recuento fonemático como elemento descriptivo-formal que preste una base sólida al fin ulterior de interpretar, deduciendo la significación relativa a los elementos fonológicos.

Se describen, igualmente y con los mismos objetivos interpretativos, fenómenos fónicos propios del poema, tales como el ritmo y la rima, en cuya naturaleza no puede dejarse de lado lo pertinente al metro propiamente dicho. Este último, a pesar de pertenecer en estricto sentido al nivel morfosintáctico de la lengua, es un fenómeno que no puede separarse del ritmo y la rima. En general, todos los elementos de la lengua se superponen y correlacionan, formando un todo que debe ser interpretado a la luz de cada una de sus partes, y viceversa.

Con afanes de síntesis, es conveniente realizar un esquema métrico-rítmico en el que se ilustren con detalle todos estos elementos, advirtiendo puntualmente las separaciones de las sílabas, el lugar de colocación de los acentos, las sinalefas y demás fenómenos fónicos.

Asimismo, el analista deberá observar e interpretar fenómenos sonoros como la onomatopeya, la aliteración y los encabalgamientos. En algunos poetas, ambos elementos pueden formar verdaderos rasgos estilísticos. El sonido, utilizado con propiedad, llega a ser una de las pautas primordiales para la creación de efectos estéticos de innegable valor.

Además de los efectos onomatopéyicos, el crítico debe buscar la intuición sensible que le lleve a percibir el simbolismo de los sonidos y su musicalidad.⁽⁹⁾ De ahí que sea siempre recomendable la lectura de un poema en voz alta.

b) **Elementos gramaticales:** en este paso se requiere que el analista observe y describa los diferentes aspectos relativos a la morfosintaxis. *"La gramática determina las categorías gramaticales como formas lingüísticas fundamentales. No puede constituir el fin del trabajo literario-estilístico inventariar las categorías gramaticales de una obra."* (Kayser, p. 140.)

Después de observar cada uno de los accidentes gramaticales, debe procederse a enfatizar los casos importantes, es decir, aquéllos en los que las categorías morfosintácticas han sido utilizadas con peculiaridad, constituyendo rasgos estilísticos. El análisis gramatical es una herramienta para escudriñar la forma en que el escritor utiliza cada palabra (morfología) y cómo las ordena en la cadena sintagmática (sintaxis). La construcción gramatical da pie a la interpretación.

Para realizar este análisis, el crítico debe tomar en cuenta los clásicos conocimientos que sobre gramática posea. Se adopta, generalmente, el patrón de la gramática más universal para cada lengua. En todo caso, debe tenerse presente que *"En las categorías gramaticales (y en otras formas lingüísticas) no se debe olvidar que se trata de abstracciones de la gramática. Cualquier categoría ejerce más de una función, y una función determinada no está claramente ligada a una categoría gramatical para su realización."* (Kayser, 1972: 143. El subrayado es mío.)

c) **Elementos semánticos:** este estadio del análisis descansa en la búsqueda del significado que adoptan las palabras en el poema. El mensaje poético es un discurso en el que el código se ha burilado mediante el uso sistemático del lenguaje figurado, de ahí que pertenezca al análisis semántico la observación, descripción e interpretación de todas las figuras retóricas que utiliza un poema.

El poema no admite una lectura isosémica, sino que gracias al juego constante de todos sus elementos estructurantes, la polisemia se cierne como creadora de un sentido polívoco. *"El discurso figurado, sobre todo en su empleo literario que es calculado, constante y siste-*

mático, suele desarrollarse simultáneamente en más de una línea —es polisotópico—, y paralelamente en varias que se organizan en torno a una fundamental." (Beristáin, 1989: 97.)

Mediante el análisis retórico, el crítico realiza una primera aproximación hacia el sentido general de un poema. Para ello, se basa, tanto en el análisis fónico-fonológico, como en el análisis gramatical y el retórico. Es decir, los hechos del lenguaje no se aíslan, sino que actúan fuertemente interrelacionados en el proceso de la significación.

Como bien señala Kayser (1972: 149), para "*(...) la investigación más reciente las figuras no ocupan una posición de preferencia (...)*" En este rechazo, sin duda alguna, ha jugado un papel decisivo el absurdo desdén hacia lo antiguo, desdén que ha tenido como estandarte la alabanza ciega de lo moderno como única verdad. Recuérdese que la doctrina de las figuras fue sistematizada en la época clásica por los griegos y los romanos, para quienes la retórica era el arte de elaborar y pronunciar los discursos; la elocución era la parte de la retórica que estudiaba el amplio repertorio de las figuras. En la actualidad, "*(...) interpretadas como fenómenos lingüísticos básicos [las figuras] son estudiadas por el lingüista y el investigador del estilo (...)*" (Kayser, 1972: 149.)

Sin desdeñar herramientas teóricas, es pertinente que el analista recurra a la retórica clásica, pues es esta antiquísima disciplina la que se ha encargado vivamente de describir y normar lo relativo a las figuras que utiliza el discurso poético. Siguiendo antiguas y creando nuevas normas, los poetas han escrito sus versos tomando en cuenta las directrices de la preceptiva literaria; en alguna medida, este es uno de los motivos por los cuales decimos que en una obra se manifiestan elementos de intertextualidad, es decir, siempre se establecen relaciones por las cuales se afirma que un texto es fuente de otro y así sucesivamente. La poética moderna es reelaboración de la poética clásica.

Aunque a lo largo de la historia de la literatura se han dado diferentes nombres y etiquetas clasificatorias, la clasificación tradicional de las figuras obedece al nivel de la lengua en que cada figura se ve involucrada: figuras de dicción o de palabra, figuras de construcción, tropos de palabra y figuras de pensamiento o tropos de pensamiento.

d) **La interpretación:** Al finalizar el análisis de cada uno de los elementos lingüísticos que hasta aquí han conformado un poema, el crítico debe proceder a la interpretación. Se procede a la integración de cada una de las partes, buscando las relaciones que existen entre ellas y con el todo. "*(...) el análisis no es un fin en sí mismo sino un medio para profundizar en la lectura, para lograr la comprensión del texto; comprensión en la que luego se basará la interpretación.*" (Beristáin, 1989: 107.)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central, Capítulo 1 33

Para el proceso de interpretación resulta indispensable que el analista acopie sus múltiples saberes, con el objetivo de ofrecer una visión crítica de amplia perspectiva. Tomando en cuenta la necesaria complementariedad que existe entre las diferentes disciplinas científico-culturales, el crítico no puede limitarse a los conocimientos que le proporciona la técnica literaria (por demás imprescindible en cuanto al análisis formal se refiere). "*(...) la crítica más importante de nuestro tiempo no es sólo de fundamento filológico sino que también se produce subrayadamente asociada a otros grandes marcos disciplinarios: Psicología y Sociología cuando menos.*" (Aullón de Haro, 1994: 17.)

Partiendo de una visión que va de las relaciones intratextuales hacia el mundo contextual, y no del mundo hacia el texto, el analista debe tomar en cuenta, por lo menos, los siguientes aspectos:

a) **El autor y su tiempo:** el conocimiento de la biografía del autor permite que el analista se aproxime al asunto o fuente extraliteraria que dio origen a determinado texto. Se busca entonces una recreación o reubicación del momento de la emisión del mensaje, el cual no debe obviarse porque es uno más de los elementos sin los cuales no puede hablarse de proceso comunicativo.

Como el individuo no puede aislarse de su entorno histórico-cultural, la biografía del autor implica el conocimiento de las instancias macrocontextuales en que, como telón de fondo, se dio aliento a la vida y a la obra individual del autor.

b) **El autor y su obra:** pertenecen a este aspecto los conocimientos que el crítico obtenga por medio de la lectura analítica de las demás obras literarias del autor. Gracias a ello, pueden sondearse elementos tan importantes como la temática del autor, la constante de sus rasgos estilísticos, y el ritmo en que evolucionó su escritura. Estos aspectos permiten situar el texto particular que se está analizando dentro del corpus total de la obra del autor.

El conocimiento de toda, o de la mayor parte de la obra de un escritor, permite al crítico el logro de una despierta sensibilidad estética gracias a la cual puede establecerse la poética de un autor, la cual "*(...) es importante para ser tomada en cuenta cuando se lee su obra porque la explica, la aclara, la hace comprensible en mayor medida. La poética de un escritor es la flor de su ser artístico, la idea asumida por él acerca de lo que es el arte de la palabra; idea puesta en práctica en su producción literaria.*" (Beristáin, 1989: 149.)

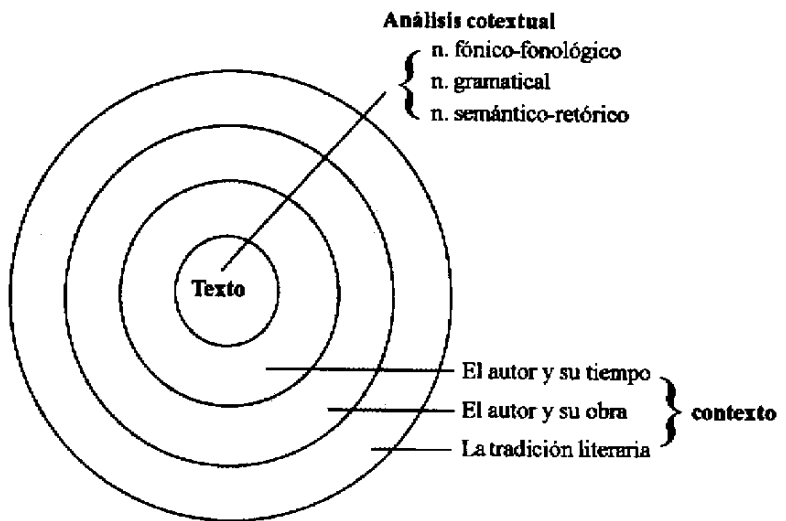
c) **La tradición literaria:** se encuentran en este apartado todas las reflexiones que el crítico pueda hacer en torno a la tradición literaria de una cultura, la cual permanece como un antecedente necesario a todo texto. Toda obra literaria es heredera de la serie de textos que le han precedido cultural e históricamente, de ahí que el crítico deba manejar un mínimo de conocimientos relativos a la historia de la literatura universal.

Gracias al saber que proporciona la historia de la literatura, el crítico puede determinar las convenciones literarias vigentes al momento de la emisión de un texto. Dichas convenciones consisten en la fijación de periodos literarios en los que se han manifestado diferentes tendencias estéticas. Por lo general, un escritor, o adapta su estética al modelo vigente, o bien crea un nuevo modelo. Gracias a esta periodización es posible, en determinados casos, situar a los escritores y sus obras dentro de tendencias e "ismos" literarios: realismo, naturalismo, romanticismo, etc.

El análisis a la luz de la tradición literaria también permite establecer posibles influencias entre un autor y otro, o bien, permite fijar los orígenes literarios de un texto, fenómenos ambos que pertenecen a la llamada intertextualidad. Como primera instancia, el crítico necesita recurrir a la literatura que más se aproxima históricamente al texto que analiza. Así como un individuo no puede aislarse de su contexto histórico-cultural, un texto no puede aislarse de su contexto estético-literario. Poco útil sería la realización de un brillante análisis formal de una obra que no fuera más que una mala paráfrasis o un completo plagio.

Los resultados que el analista obtenga después de haber recorrido la ruta del método se sintetizan y se presentan bajo la forma de un ensayo; en él, el crítico busca escudriñar las distintas instancias cotextuales y contextuales que le lleven a una interpretación válida a partir de la coherencia interna que el discurso posea. Especialmente importante es el manejo interpretativo de los datos obtenidos gracias al análisis formal.

Lo anterior se sintetiza en el siguiente esquema:



Notas al Capítulo II

1. «Junto a Ch. S. Peirce, entendemos por signo algo que responde por otra cosa, que representa otra cosa y que es comprendido o interpretado por alguien. Así pues, un signo es una relación de tres miembros, o triádica, compuesto por el signo como medio (relación signo-medio M), por el objeto designado (relación signo-objeto O) y por la consciencia interpretadora, el intérprete o el signo interpretante (relación signo-interpretante I). El signo no es, pues, un objeto con propiedades, sino una relación. El signo que muestra uno o dos, pero no los tres correlatos de esta relación, no debe comprenderse como signo.» (Bense y Walther, 1973: 155.) El término signo lingüístico se utiliza para hacer referencia a los signos doblemente articulados del lenguaje. Los conceptos vertidos en torno al signo lingüístico fueron formulados —en su mayoría—, a partir de los estudios del gran lingüista suizo Ferdinand de Saussure. A partir de él, se ha establecido que los signos lingüísticos (y junto a ellos el signo en general) están compuestos por un elemento material (letras, sonidos) que constituye el significante; un elemento conceptual (idea) o significado y, por último, una realidad a la cual hacen referencia tanto el significante como el significado, el referente. En la terminología introducida por Hjelmslev, «El plano de los significantes constituye el plano de expresión y el de los significados el plano de contenido.» (Barthes, s.f.: 42.) La relación entre significante y significado es arbitraria, es decir, no existe ningún lazo natural entre ambos. El signo adquiere su significado únicamente dentro del sistema de signos al cual pertenece.

2. El estructuralismo nace a partir de los estudios de Ferdinand de Saussure y su famoso *Cours de linguistique générale*, publicado póstumamente en 1916 y preparado por dos ex discípulos, Charles Bally y Albert Sechehaye. Sin embargo, Saussure no empleaba «la palabra 'estructura', sino la palabra 'sistema'; la palabra estructura no aparece hasta 1928, en el Primer Congreso Internacional de Lingüistas realizado en La Haya, como 'estructura de un sistema'. La palabra 'estructura' aparecía así como una especificación del sistema y designaba las combinaciones restrictivas extraídas del campo total de las posibilidades de articulación y de combinación, que crean la configuración individual de una lengua. Pero, como adjetivo 'estructural', la palabra ha pasado a ser sinónimo de sistema. (...) Así, de la expresión 'estructura de un sistema' se pasó al adjetivo 'estructural', para definir el punto de vista que contiene esas diversas ideas, y por último a 'estructuralismo' para designar las investigaciones que adoptan el punto de vista estructuralista como hipótesis de trabajo, y hasta como ideología y arma de lucha.» (Ricoeur, 1967: 77). El verdadero objeto del estructuralismo es la búsqueda del sistema que rige las diversas prácticas humanas con significado, no las manifestaciones individuales de esas prácticas.

«El estructuralismo ha atraído a algunos críticos literarios porque prometía introducir cierto rigor y objetividad en el delicado terreno de la literatura. Pero este rigor ha tenido un precio: el subordinar el habla a la lengua, el estructuralismo ha descuidado la especificidad de los textos reales y los ha tratado como si fueran líneas de limaduras de hierro provocadas por alguna fuerza invisible. De este modo, el estructuralismo, con el fin de aislar el verdadero objeto del análisis, el sistema, no sólo elimina el texto y el autor, sino que también pone entre paréntesis la obra real y la persona que la escribió.» (Selden, 1987: 84-85.)

3. De Saussure y sus seguidores consideran que el lenguaje es un sistema contenido en sí mismo y sus varias partes. El sistema es el complejo mecanismo normativo que hace posible el uso del lenguaje con fines comunicativos; dentro de este complejo mecanismo, interesa especialmente la descripción de las relaciones de oposición que se entablan entre cada una de las partes de un sistema. Establecer el sistema y describirlo en términos científicos exactos es tarea de la lingüística estructural sincrónica. La noción de sistema corresponde al concepto lingüístico de habla.

4. En 1978 el lingüista francés Georges Mounin publicó *La literatura y sus tecnocracias* (Cfr. Bibliografía), libro en el que puntualiza los profundos condicionamientos sociales que han

- incidido en algunos teóricos de la literatura y literatos. Mounin denomina «*tecnocracias literarias*» al gobierno fanatizado de la forma y su análisis, a la preponderancia de la técnica por sobre el contenido. Para Mounin, entre algunos grupos de lingüistas, estructuralistas y escritores se ha dado un ferviente culto a las tecnologías literarias, las cuales se han elevado a la categoría de ídolos literarios. Dice Mounin: «*Al reducir la literatura a sus técnicas —formalismos, estructuralismos superficiales en todos los géneros—, no se dan cuenta de que están condicionados; de que están indeleblemente marcados por la época (...). Confunden producción, o construcción, o estructuración, con creación. Hacen de la fabricación de formas —que es un medio—, un fin. Y nos proponen la contemplación de las tecnologías fabricantes, cuando es innegable que la literatura tiene como finalidad la creación de objetos que puedan emocionarnos estéticamente; es decir, que nos den placeres y alegrías estéticos.*» (1978: 7-8.)
5. Aristóteles en su *Poética* había ya establecido los tres elementos primordiales de la comunicación: el que habla, el discurso y la audiencia. Este esquema fue notablemente ampliado en el siglo XX por Roman Jakobson, quien menciona los elementos sin los cuales no puede hablarse de comunicación: emisor, mensaje, canal, receptor, código y contexto.
 6. El formalismo ruso es una escuela lingüística íntimamente emparentada con las ideas de Saussure y el estructuralismo. Surgió entre 1910 y 1930, pero sus ideas se difundieron con gran auge entre 1955 y 1965. Los estudios formalistas se desarrollaron en el llamado *Círculo Lingüístico de Moscú* (1915) y en la *Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético* (1916). La principal figura del primer grupo fue Roman Jakobson, quien más tarde contribuiría con el *Círculo Lingüístico de Praga* (1926). La crítica literaria formalista intenta explorar lo específicamente literario de los textos, rechazando, por considerarlo romántico, todo lo relativo al contexto del autor y de la obra. Se interesan en el método y en el establecimiento de las bases «científicas» para una teoría de la literatura.
 7. Lengua es el término saussuriano que designa el auténtico sistema del lenguaje, es decir, la suma de todas las reglas que en una comunidad lingüística dada determinan el uso de sonidos, formas y medios sintácticos y lexicales de expresión. Habla es la actualización individual de la lengua; es la realización de un enunciado en un aquí y un ahora determinados. La lengua es social, el habla es individual. El habla podría llamarse también discurso. «*Si se quiere, la Lengua es, pues, el lenguaje menos el Habla; es una institución social y al mismo tiempo un sistema de valores. Frente a la lengua, institución y sistema, el Habla es esencialmente un acto individual de selección y actualización (...). Lengua y Habla: evidentemente estos dos elementos no encuentran una definición completa si no es en el proceso dialéctico que los une: no hay lengua sin habla y no hay habla que esté fuera de la lengua; (...)*» (Barthes, s.f.: 19-20.)
 8. Con relación a la sonoridad de un poema, Kayser anota: «*A veces puede quedar la duda de si realmente se pretende reproducir un determinado sonido exterior, o si el sonido y la articulación tensa o suave querrán expresar, es decir, 'simbolizar' un movimiento, una impresión visual o cualquier otra impresión externa. En tales casos se habla de simbolismo de los sonidos. (...) Sólo cuando un sonido se destaca por su acumulación o por su posición especial, puede producir efectos simbólicos. (...) Muchas veces, sin embargo, quedará la duda de hasta qué punto se relaciona realmente el sonido con determinados fenómenos del exterior o es simplemente un valor propio, es decir, si crea la atmósfera sentimental en que deben ser recibidos los significados. Tan poco claro como el límite entre onomatopeya y simbolismo de los sonidos es el que separa a éste de la pura musicalidad de los sonidos, exenta de toda relación con otros fenómenos naturales.*» (1972: 137-138.)

**LA IMPRONTA POÉTICA
DE
MAGDALENA SPÍNOLA**

CAPITULO II

LA IMPRONTA POÉTICA DE MAGDALENA SPÍNOLA. PANORAMA GENERAL DE SU POESÍA.

Poetizar es una acción cuyas raíces se atan a infinidad de motivaciones y situaciones de la existencia. Es aprisionar mediante la palabra la parte de belleza que le corresponde a una causa, un hecho, un objeto, un sentimiento... Sus orígenes son tan dispares como sus modelos, formas y efectos. Precisamente, entre estos últimos, encuéntrase la crítica literaria, siempre leve esbozo de lo que es la forma de lectura del crítico; esbozo rutilante de lo que se interpreta y analiza a partir del hecho creativo.

Así, la poesía de Magdalena Spínola no acaba de ser explicada ni, mucho menos, recreada. Su verso está allí, pleno y cambiante para la experiencia del crítico lector.

a) De la génesis.

Ni la propia Magdalena Spínola supo con certeza en qué época de la temprana juventud había realizado sus primeros devaneos literarios. A pesar de que su nombre queda en la historia literaria guatemalteca gracias al género poético, ese primer texto que Magdalena da a luz es el cuento «*Nubia*», aparecido en la revista *Guatemala Informativa* en 1915 (Cfr. Bibliografía de Magdalena Spínola). Gracias al beneplácito y la aprobación de escritores como Carlos Wyld, José Rodríguez Cerna y Máximo Soto Hall, entre otros, a partir de tan motivante inicio, Magdalena continúa enviando sus colaboraciones a los diferentes periódicos y revistas de la época, iniciándose así una actividad intermitente que abarcaría el lapso de su larga vida: el deseo por publicar, aunque fuera esporádicamente, tanto crónicas de viaje como poemas, nunca abandonaría a la poeta. Los artículos publicados en diversos periódicos guatemaltecos y extranjeros testimonian la entrega de esta autora a los quehaceres literarios (Cfr. Bibliografía de Magdalena Spínola).

Tras varios años de estudiar la vida y la obra de la poeta chilena Gabriela Mistral, Magdalena publica su primer libro en 1968: *Gabriela Mistral, huésped de honor de su patria*, en el cual la autora recibió el universal espaldarazo que significaba —y significa aún— un prólogo elaborado por Miguel Ángel Asturias, quien ya para esa fecha había recibido el Premio Lenin de la Paz (1966) y el Premio Nobel de Literatura (1967). Las palabras de Asturias son

Capítulo II 41
PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

conmoveras y dan cuenta de su respeto por la figura de las dos poetas latinoamericanas, Magdalena y Gabriela; por su sensible belleza, se transcribe aquí el texto completo:

INICIAL

—¿Hay luceros?—preguntó en el silencio y la oscuridad de la casa grande—casa de palcos, casa de pueblos— la voz grave de una mujer.

—Sí, hay muchos, muchos luceros—contestó otra voz de mujer que se mojaba los ojos con el cielo.

Y siguió un diálogo. Un diálogo de viajes, de sortijas, de barcos, en el sedoso mar chileno.

Las voces se aproximaban, sin confundirse, por las paralelas del monólogo y el diálogo, temerosas de la muerte—ese cerca y lejos que tenemos todos—; la de aquélla, magra de escetismos secretos; la voz de ésta, tierna, húmeda, como galvanizada de luna.

"...No te pido por otro, hoy te pido por éste..." Y ambas sabían por quién sizzaban su ruego, abiertos los ojos en la oscuridad, cerradas las manos titilantes para guardar en sus puños un poco de esos seres que ellas amaban, amaban y que ya no eran.

Amaban, amaban... este su gozo y su cilicio,, el enigma de lo no penetrable sin el licor del llanto derramado de lo más hondo de los ojos; el gozo y el silencio de mujeres de igual estatura en el sufrimiento.

Ninguna voz posible más allá de este entender lo inentendible, de este querer abarcar lo inabarcable, mientras la vida fluye como siempre, y ellas—las dialogantes, Gabriela y Magdalena— seguían imantadas por la noche de luceros. (En Spínola, 1968: 11-12.)

Posteriormente, no fue sino hasta en 1977 cuando Magdalena vuelve a publicar su segundo y último texto: *Tránsito Lírico*. El poemario, significativamente, inicia con estos versos que, a manera de epígrafe, evidencian la cronología incierta, pero temprana, del despertar poético de la autora:

El alba despuntaba cuando
emprendí el camino...
Era la primavera de un
año que no recuerdo.
(Spínola, 1977: XV)

Asimismo, y como el recuerdo de la época en que se había escrito el primer verso se había borrado ya de la memoria, Magdalena no pudo incluir una fecha inicial para los poemas que conforman la 'Primera Etapa' del texto: 1 - 1930. Esta primera época, sin aparente fecha de partida, se abre con un cándido poema de sencillez casi bucólica. En su libro *Las nueve musas del parnaso guatemalteco* el Dr. Horacio Figueroa Marroquín anota: "Este fue el primer poema producido por Magdalena Spínola y es de 1927." (Figueroa Marroquín, 1981: 93.) Aunque el año de 1927 parece un poco tardío para fechar el poema (además, la misma autora no lo incluye con esa fecha cuando reúne sus versos en *Tránsito Lírico*), en "Amanecida" pueden perfilarse ya algunas de las características generales de la poesía de Magdalena Spínola. He aquí algunos versos:

"Sencilla paz de la aldea
bajo la fresca mañana.

Me acariciaba la brisa
con su abanico de seda.

Iba al azar, sin destino,
buscando un soplo del cielo.

(...)"
(Spínola, 1977: 1-2.)

Y más adelante, quizá como voluble y melancólico presentimiento, y ya como sino caracterizador del halo de tristeza que bañaría a Magdalena, el poema dice:

"Adivinas de albas vestes
y sólidos dorados
¿no podrían revelarme
el secreto de mi suerte?

La suerte... voluble suerte..
¿me volvería la espalda,
o llenando estaba mi odre
con vino azul de azul gozo?

(...)

No sé si la flor me engaña,
pero estoy triste, muy triste;
llevo la mente en desorden
y el corazón dolorido.

¡Ay qué sabor de agonía!
¡Ay qué silencio de hielo!
Hasta las rosas se esfuman
por los espacios celestes."
(Ibid.)

Magdalena Spínola comienza a escribir en las primeras décadas del siglo XX, cuando aún era adolescente. Por influencia de los mayores, especialmente por incentivo de su maestra, la señorita Dolores Aquino (Cfr. Síntesis Biográfica), la joven Magdalena crece con la idea de que ella era la heredera del legado literario de su padre, don Rafael Spínola, quien había sido el autor de la famosa *Moral razonada y lecturas escogidas* e ideólogo de las famosas *Minervalias* que se llevaron a cabo durante la dictadura de Manuel Estrada Cabrera.⁽¹⁾

b) De la pertenencia a generaciones literarias y el surgimiento de Tránsito Lírico.

Al tenor de las fechas y los nombres, dentro del panorama literario guatemalteco, Magdalena Spínola debió pertenecer a la generación literaria de 1920. Sin embargo, si se puntualiza que una generación literaria se conforma por escritores que a su contemporaneidad unen una misma visión acerca del hombre, la sociedad y la ciencia, y que además publican obras con características similares en épocas no muy alejadas entre sí, se deducirá con certeza que Magdalena nunca perteneció a aquel grupo de escritores que se involucraron vivamente en el movimiento unionista y que participaron en el derrocamiento del dictador Manuel Estrada Cabrera.⁽²⁾

Dados los obstáculos que la mujer ha tenido que sobrellevar en la sociedad para poder participar con eficacia en actividades secularmente consideradas como 'masculinas', como la política y la filosofía por ejemplo, es posible considerar que si la literatura escrita por Magdalena no abreva en los principios de aquella generación, no es por indiferencia social, sino por las limitaciones impuestas a su condición de mujer. Es posible conjeturar que, dada su amistad con hombres de la talla de Miguel Ángel Asturias, y dada la relación que ella mantenía con Efraín Aguilar Fuentes, quien era su esposo desde 1917, Magdalena Spínola comulgaba con el espíritu que animó a la generación de 1920.

Aunque se considere lo anterior, es imposible situar a esta escritora dentro de aquel grupo, especialmente si se toma en cuenta que cuando se da el movimiento unionista, ya ella había tenido que marchar al exilio junto a su marido (Cfr. Síntesis Biográfica).

Agréguese a ello el hecho de que la obra literaria fundamental de Magdalena Spínola, *Tránsito Lírico*, además de haber sido publicada hasta en 1977, no participa de las características estético-formales que dieron cuerpo a la esencia literaria de aquella segunda generación decimal guatemalteca. Para el efecto, tómesese en cuenta que una generación literaria generalmente no se determina por la fecha en la que nacen sus integrantes, sino por las fechas de publicación de las obras que comparten características estéticas comunes. Así pues, Magdalena no puede ubicarse dentro de este grupo de escritores.

En Guatemala, dentro del panorama de la literatura escrita por mujeres, es prácticamente imposible agrupar a las escritoras dentro de una sistematización de índole generacional. Las razones son varias: escasa pertenencia a grupos o cenáculos literarios integrados generalmente por varones; incursión tardía en la escena literaria, es decir, incursión en la literatura cuando ya se vive en plena madurez; dedicación esporádica a la literatura, sin adhesión a una tendencia o ismo estético; publicaciones tardías; temor a la respuesta negativa de la sociedad y a la discriminación sexual; y otras razones más que, en casos particulares, pertenecen al mundo estrictamente individual de cada escritora. Si se analizan las raíces que alimentan todo el cúmulo de obstáculos mencionados, podrá deducirse fácilmente que todas las limitantes encuentran sus causas más profundas en la discriminación sexual de la que ha sido objeto la mujer.

Con relación a estos últimos aspectos, Mario Alberto Carrera dice:

"Si el ritmo generacional y las generaciones literarias funcionaran con la lógica que muchos les suponen, Magdalena Spínola podría integrarse a la famosa generación del 20 (famosa por David Vela, Miguel Ángel Asturias o Clemente Merroquín Rojas), pues viene siendo coetánea de Romelia Alarcón Folgar y casi, casi de Melín D'echevers. Pero la cronología de las llamadas generaciones no es matemática ni funciona con ritmo de metrónomo. De manera que habría quizá que preguntarle a ella en qué grupo generacional se siente más a gusto y más de acuerdo con sus expectativas líricas. Además hay que decir, en torno a este mismo asunto, que con las mujeres literatas del país, en general, no funciona la clasificación por generaciones, pues la mayoría de ellas no saltan a la carrera de las letras en el "momento debido", sino algunas en plena madurez o al terminar la primera juventud." (Carrera, 1983: 31-32)

La cita anterior da pie a la puntualización de dos reflexiones ineludibles. En primer lugar, es pertinente aclarar que cuando Carrera escribió estas palabras sobre Magdalena Spínola, ella aún estaba viva y podía preguntársele acerca de su vida y su poesía; sin embargo, pocos críticos e historiadores de la literatura se interesaron por el quehacer artístico de esta escritora.

Probablemente esta incursión en la óptica íntima y particular de Magdalena hubiera sido de gran interés, no sólo desde el punto de vista de la historiografía literaria, sino también desde el punto de vista de la historia en general, especialmente si se toma en cuenta que ella encarnó un espíritu claro y sensible que vivió casi durante un siglo. Sin embargo, según refieren sus nietos, Magdalena era celosa guardiana de su privacidad; escribía bajo el resguardo de su hogar, es decir, se entregaba de lleno a la literatura en una especie de intimidad recatada.

Con relación a la pertenencia a generaciones literarias, lo anterior reviste singular importancia, ya que muchos grupos de escritores se han formado bajo el alero de amenas tertulias, aulas universitarias, cenáculos y corrillos bohemios que, para la fecha, no contaban con amplia participación femenina. A la mayoría de mujeres se les educaba, por lo general, para atender el hogar. Siendo el "hombre de la calle y la mujer de la casa", como reza el refrán popular, la poesía de muchas mujeres quedóse tras la crianza de los hijos y el fogón, a menudo triste, de una estufa.

De ahí que para algunas escritoras la actividad literaria quedara relegada a la categoría de suave pasatiempo espiritual, es decir, sin un concepto de literatura como profesión y como actividad al servicio de una comunidad determinada. En el caso de Magdalena, aunque ella permaneciera cotidianamente en contacto con la literatura a través de sus lecturas predilectas, y aunque en sus últimos años ella escribiera casi diariamente —según testimonio de su familia—, la poesía no era una actividad a través de la cual se pudiera competir en el seno de la escena literaria nacional. Recuérdese, además, que después de su primera publicación (1915), Magdalena deja de escribir durante un lapso aproximado de diez años, para volver a hacerlo cuando junto a su esposo va al exilio en Nicaragua. Luego, ella calla, para retomar su pluma nuevamente cuando se ve aquejada por el doloroso trance que implicó su temprana viudez. Se colige pues, que, en gran medida, Magdalena escribió bajo el torturante influjo de circunstancias en extremo dolorosas o difíciles.

La segunda reflexión que surge de las palabras de Carrera lleva a enfatizar el hecho de que muchas escritoras han dejado sus poemas en reposo y los han publicado varios años después de haber sido escritos. En el caso de Magdalena, la fecha en que ella dio a luz su único poemario surge con un fuerte retraso. Recogiendo versos cuyo tiempo de escritura se pierde en los albores del siglo, *Tránsito Lírico* aparece hasta en 1977. Y afortunadamente aparece, ya que, como se ha anotado, Magdalena tuvo que ser requerida varias veces por su amiga Angelina Acuña y por el Dr. Horacio Figueroa Marroquín para que sus versos se publicaran en forma de libro (Cfr. Entrevista con Angelina Acuña).

La reticencia de Magdalena por publicar, al parecer, se debió a la feroz autocrítica que la aquejaba. Sus afanes por publicar medraban en el temor y la inseguridad. Las palabras de Marta Josefina Herrera ilustran el vaivén en que osciló Magdalena Spínola al respecto:

"Nunca se preocupó por ordenar sus versos en un volumen, y cuando tuvo la ocasión de llevar a feliz realización la publicación de su libro 'Alondra', que ya tenía la autorización de la Secretaría de la Presidencia para que la Tipografía Nacional hiciera un tiraje de mil ejemplares, arrojó su deseo en la creencia de que sus versos diamantinos necesitaban un poco de más pulimento para que sus facetas se transformaran en brillantes, y en pensarlo, se le fue el tiempo, y ya no dio a la publicidad su libro 'Alondra' que hasta la fecha lo mantiene inédito." (Herrera, 1966: 91.)

Aunque Magdalena publicaba algunos poemas en diversos órganos periodísticos, especialmente en el *Diario de Centro América* y en la página literaria que César Brañas dirigía en *El Imparcial*, un acercamiento al corpus total de su poesía no había podido ser realizado sino hasta en 1977, cuando la escritora contaba ya con 79 años de edad.

Tras una rigurosa selección, Magdalena recoge la poesía de toda su vida en *Tránsito Lírico*, poemario en el que, como bien apunta el título, la autora espiga el recorrido íntimo de sus sensaciones y sentimientos a través del tiempo. Leamos las palabras con las que Magdalena introduce al lector en este su lírico transitar:

"Esta es una selección de mi obra en verso, realizada en el curso de muchos años. Siempre me resistí a sacarla a luz, debido a titubeos que realmente carecían de razón justificable. Conforme nacían mis poemas los iba publicando en diferentes órganos de prensa. Erraban dispersos. Hasta que, últimamente, la honorable Junta Directiva de la Asociación de Escritores y Amigos del Libro Nacional me impulsó con espontáneo gesto a dar el paso que antes no diera, en el sentido de editarme un poemario (...)" (Spínola, 1977: V.)

Los motivos que incidieron en la demora con que salió a la luz *Tránsito Lírico* son varios. Además de las limitaciones económicas (Cfr. Entrevista con Julio Fausto Aguilera), debe insistirse, sobre todo, en la implacable autocrítica que movía a esta escritora, quien rechazaba la mayoría del material que escribía. Al efecto, recuérdese que Magdalena, cuando ya casi todo lo relativo a la edición estaba terminado, se arrepintió de la calidad de los poemas incluidos en *Alondra* y se negó rotundamente a su publicación. Según testimonio de su familia y de las personas que la conocieron, Magdalena dejó una gran cantidad de poemas inéditos por considerarlos impublicables. Mario Alberto Carrera anota:

"Me ha dicho Walda Valenti que Magdalena Spínola tiene aún mucho inédito. Y tal vez lo de más calidad porque son versos afectivos y emotivos... Ojalá que, con alguna medalla, orden o preseal el

gobierno de la República o alguna de las cinco o seis universidades del país, le dieran a Magdalena y a sus admiradores el placer y le ofrecieran el acto de justicia de editar y dar a la estampa a la velocidad de la luz o por lo menos del sonido! esa obra inédita de ella que -como todo lo suyo- debe ser de calidad." (Carrera, 1983: 35.)

A través de las palabras de Mario Alberto Carrera se confirma la información proporcionada por los nietos de Magdalena, quienes aseguraron que su abuela escribía casi diariamente, con gran disciplina. Por otro lado, la opinión de Walda Valenti, transmitida por Carrera, es de primerísima importancia, pues según Álvaro Aguilar esta poeta⁽¹⁾ era la más íntima amiga de Magdalena.

Debe recordarse, además, que a Magdalena le fue conferida la Orden Dolores Bedoya de Molina en el grado de Estrella de Plata, en 1981, durante el gobierno del general Romeo Lucas García. Sin embargo, esta condecoración no fue suficiente para alentar a la poeta en el sentido de una segunda publicación en forma de libro.

Además de la explícita autocrítica que lastraba su deseo de publicar, ya desde los años de *Tránsito Lírico*, Magdalena temía que sus versos no tuvieran una buena acogida y que su forma de escribir estuviera ya destinada al cajón de los recuerdos pasados de moda. Con sus setenta y nueve años a cuestas, sabiéndose anciana, Magdalena temía que sus versos, comparados con las nuevas formas vanguardistas y neovanguardistas de poetizar, olieran a naftalina y fueran pasto ineluctable de la polilla del tiempo.

Parte de esto se evidencia en las palabras con las que se inicia *Tránsito Lírico*:

"Casi todos los poemas que escogí para incluirlos en mi libro, son de fondo subjetivo. En esto intervino mi deseo de darle mayor unidad a mi expresión poética. Algunos de ellos han sido ligeramente retocados en su estructura, pero sin alterar su idea generadora. Te ofrezco, pues, lector, una pequeña parte del fruto de mis tareas literarias, sin pretensiones de que sea oportuna en la hora actual, cuando los poetas han hallado nuevas rutas para encauzar su poesía, sacudidos por el ansia que los mueve a poetizar los temas de mejoramiento social, de protesta, de dolor, de inquietud, de miseria, en un esfuerzo febricitante por conformar un mundo nuevo para encontrarse a sí mismos." (Spinoia, 1977: V-VI. El subrayado es mío.)

c) De las corrientes, tendencias e 'ismos' literarios.

El arte y la literatura, por excelencia expresiones del intelecto y del alma humana, aún se resisten a encasillamientos y generalizaciones que corran por el tiempo de relojes y calendarios socio-históricos. Un mismo autor, cambiante y fértil, contradictorio y angustiado,

optimista y magnánimo, desarrolla complejidades íntimas que varían de tiempo en tiempo y de obra en obra. Y los lectores, acuciados por las señales de su época, se entregan a lecturas siempre disímiles de una misma novela, cuento o poema.

Pero aunque el objeto literario sea cambiante, para efectos de análisis, el intelecto humano ha debido desarrollar generalizaciones que permitan una mejor comprensión del fenómeno de la palabra hecha arte. Con ello, la vastedad de expresiones literarias ha podido ser sistematizada y ordenada, con miras hacia un análisis más complejo y una síntesis más exacta. Así, la crítica, los estudiosos de la literatura, y aún los mismos creadores, han podido y han debido hablar de generaciones literarias o grupos literarios conformados en un tiempo y un espacio exactos, corrientes artísticas, e "ismos" literarios.

Según se advierte en las palabras iniciales de *Tránsito Lírico*, Magdalena estaba al tanto de las corrientes literarias contemporáneas a su paso. Sabía también que la poesía era un instrumento para denunciar las condiciones sociales que un poeta considerara injustas e inhumanas. Sembrada de ideales, ella habla de la poesía como un medio para "conformar un mundo nuevo" a través del cual el poeta pueda retornar tranquilamente a la interioridad de su universo subjetivo y espiritual; es decir, de lo exterior, según Magdalena, vuélvese otra vez e inevitablemente al espacio interior.

De acuerdo con el testimonio de quienes la conocieron, Magdalena era devota lectora de Gustavo Adolfo Bécquer y Gabriela Mistral. (Magdalena Spinola debió ser gran conocedora de la vida y la obra de la gran poeta chilena, a quien dedicó varios artículos periodísticos y su primer libro, *Gabriela Mistral, huésped de honor de su patria*. Por los temas que aborda Magdalena en su propia poesía, destaca en especial el artículo "Gabriela Mistral y sus sonetos de la muerte", publicado en *El Imparcial* en enero de 1958. Cfr. Bibliografía de Magdalena Spinola). Según lo revelan los acápites y las dedicatorias de sus poemas, debió conocer también la obra literaria de Walda Valenti, Angelina Acuña, Argentina Díaz Lozano, Alberto Velázquez, Carlos Wyld Ospina, Miguel Ángel Asturias y César Brañas, entre otros.

Al menos por dos razones básicas ofrece especial interés el hecho de que Magdalena conociera y respetara la obra de Luis Cardoza y Aragón. En primer lugar, porque ello aclara que la poeta no era ajena a la obra literaria de los escritores guatemaltecos que durante mucho tiempo fueron 'satanizados' por los grupos políticos de derecha. En segundo lugar, es preciso señalar que Magdalena era una escritora que conocía y, en algunos momentos, aceptaba con gusto los postulados estéticos propuestos por las nuevas corrientes de vanguardia. Dado el ostracismo que en Guatemala —y en toda una época— se ciñó sobre todo lo que tuvie-

ra el cuño personal del maestro Cardoza, sorprende el epígrafe que Magdalena incluye al principio de su *Tránsito Lírico* (P. XIII), cuya publicación —debe recordarse— data de 1977:

"La poesía no envejece.
Es la rosa intemporal del tiempo.
El propio aliento de Adán.
Siempre su realidad es profecía
cada vez más próxima a su cumplimiento.
La poesía es la única prueba
concreta de la existencia del hombre.
El jarro de agua y el pan de cada día.

El agua, clara.
Concreto, el pan.
El propio aliento de Adán.

Luis Cardoza y Aragón
(“Laurel”)

Según lo referido por Álvaro Aguilar, nieto de Magdalena que heredó su vena creativa, a esta poeta no le agradaba la poesía conversacional, ni la antipoesía. Ella se negaba rotundamente a considerar dentro del campo de la poesía ciertas expresiones violentas, la rudeza para describir escenas eróticas, el lenguaje escatológico y otros elementos que se han venido adoptando en la literatura, principalmente a partir de las corrientes de vanguardia y postvanguardia. Para Magdalena, la poesía debía ser expresión pristina de la belleza. El arte era el medio para manifestar los sentimientos que, dada su profundidad romántica e intimista, fueran vehículo exclusivo de lo bello. Y lo bello no daba cabida a categorías estéticas como lo grotesco, lo irracional, lo sarcástico y lo irónico.

Aunque no se tenga noticia exacta, gracias a las palabras iniciales con que Magdalena ofreciera su *Tránsito Lírico* al lector, puede puntualizarse también que a esta escritora no le desagradaba la buena literatura que versara sobre temas sociales con carácter contestatario al régimen imperante. Como se ha referido con anterioridad, según Magdalena, la poesía de compromiso social era un esfuerzo *“febricitante por conformar un mundo nuevo para encontrarse a si mismos”*. El hecho de que Magdalena apuntara que casi todos los poemas que había escogido para su poemario eran de *“fondo subjetivo”*, evidencia que también habían poemas cuyo fondo era *“objetivo”*, es decir, probablemente volcados hacia los temas de denuncia social. Sin embargo, ella no los incluyó en su libro motivada por su *“(…) deseo de darle mayor unidad a [su] expresión poética.”*

¿Asumiría Magdalena alguna posición política definida dentro de sus posibles poemas con tema "objetivo"? A la altura de estos tiempos, esta pregunta resulta ya imposible de responder: lastimosamente, los herederos del patrimonio literario de Magdalena, con el deseo de salvaguardar la intimidad de la poeta, se dieron a la tarea de destruir viejos e invaluable manuscritos.

Dada la aberrante violencia política que se ha vivido en Guatemala, es posible conjeturar que la autocensura pudo incidir en el freno que esta poeta puso a algunas de sus intenciones creativas o de publicación. Recuérdese que Magdalena tuvo que soportar el peso de dos de las más férreas y recalcitrantes dictaduras que Guatemala viviera: la de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) y la de Jorge Ubico Castañeda (1931-1944). La mordaza que probablemente se suscitó en la voz de esta escritora encuentra su más álgida justificación en el aniquilante dolor causado por el fusilamiento de su esposo, Efraín Aguilar Fuentes, en 1934.

Frente a la postura crítica que preconizaba que en Guatemala, durante varias décadas, la «buena literatura» era aquella que denunciaba la injusticia social y la explotación del hombre por el hombre, sirvan las palabras anteriores para reivindicar a poetas que, como Magdalena, probablemente no hablaron porque la represión y el dolor ya les había mutilado emocionalmente.

d) Del modernismo y posmodernismo.

Además de lo ya apuntado, en la actualidad, un acercamiento más profundo a la poética particular de Magdalena Spínola sólo puede ser establecido a través del análisis de *Tránsito Lírico*. Inicialmente, sus páginas revelan cierta ascendencia modernista, señalada además por algunos críticos guatemaltecos. Mario Alberto Carrera anota:

"Magdalena Spínola deja oír entre los resquicios de su sonora y delicada poesía, algunas de las voces más acendradas del modernismo. Hay en ella una gran inclinación por seguir los pasos de los maestros de aquel movimiento notable que ocupó la atención del mundo y el corazón de las letras hispanoamericanas por casi 40 años: 1880-1920. Movimiento dentro del que Magdalena Spínola se forma —tanto en lo literario como en lo cultural— porque en Guatemala el modernismo no termina tajantemente en 1920, sino que vive con bastante salud y pujanza hasta 1940-50. Ciertamente nuestro país y nuestros literatos cultivan también durante los mismos años (entre 1920 y 1950) diversos "ismos": ultraísmo, creacionismo, estridentismo, y sobre todo, criollismo y novela y poesía "de la tierra". Pero sin dejar que el modernismo se seque totalmente. ¿Se debió esto quizá, entre otras cosas, a una cierta voluntad de forma muy peculiar que nos inclina hacia esta suerte de movimientos, como ya lo he indicado

en otros trabajos? ¿O se debe a que el pontífice de nuestras letras (viviendo en Guatemala porque nunca la dejó como Asturias o Cardoza) es decir, Rafael Arévalo Martínez (que ha influido ¡tanto! en tantos escritores nacionales) fue ¡tan! modernista por tantos y tantos años...?

Magdalena Spínola es modernista en varios aspectos, pero sobre todo en la preferencia por las palabras "claves" y reiterativas que emplea. Las mismas que usan con preferencia Rubén, Herrera y Reissig o José Martí. Palabras como "rielar", "encristalada", "éter", "Creso", "Apolo", "Pen", "alabastrino", "Perceps", "Febo", ¡tan permanentes en la poesía de Spínola! y que nos hablan —muchas de ellas— de cierta morfología clásica que convirtió en anticlásica al modernismo..." (Carrera, 1983: 32.)

Y bajo la perspectiva que le confiere su posición feminista (posición que en este caso se ubica dentro de una índole esencial y no estrictamente formal), Luz Méndez de la Vega se refiere así acerca del poetizar de Magdalena Spínola:

"(...) ella con una poesía lírica de gran valor, al igual que la de Angelina Acuña y la de otras poetisas ya consagradas, se caracterizan por la más tradicionalista poesía femenina, apenas despegadas del posmodernismo." (De la Vega, 1984: 11.)

En el mismo sentido, Alberto Ordóñez-Argüello apunta las siguientes palabras introductorias que esboza en las páginas iniciales de *Tránsito Lírico*:

"La presencia lírica de Magdalena Spínola, dentro de una cabal valoración de la literatura guatemalteca en función de escuelas y modalidades estéticas, se sitúa temporalmente vista, entre los movimientos neoclásico y postmodernista que aún perduran en los países hispanoamericanos (...)" (En Spínola, 1977: VII.)

Magdalena pues, nace y se forma dentro de una época en la que el modernismo campeaba victorioso en la escena cultural del país, avivado especialmente por la presencia de Rubén Darío, artífice, apóstol y principal exponente de aquella tendencia estética. Recuérdese que Darío permaneció en Guatemala de 1890 a 1891 y, con la inclusión de nuevos poemas, publicó aquí la segunda edición de *Azul*; además, edita durante varios meses el periódico *El correo de la tarde*, tribuna desde la cual se lanzan escritores de la talla de Enrique Gómez Carrillo. Recuérdese también que Magdalena vivió unos años en Nicaragua, patria de Darío y lugar en donde la presencia poética del maestro era verdaderamente abrumadora.

En Guatemala, el modernismo encontró eco en la primera de las generaciones decimales que irrumpen en la historia de la literatura del país durante el siglo XX. La Generación de 1910 o del Cometa estuvo integrada por escritores que formaron escuela y permanecieron en los escenarios culturales ejerciendo una especie de función apostólica: Rafael Arévalo

Martínez, Francisco Fernández Hall, Jorge Valladares Márquez, Carlos Wyld Ospina, José Rodríguez Cerna, Alberto Velázquez, Adrián Recinos, y otros.

El modernismo es el amplio movimiento de ideas con el cual se cierra la historia de la literatura americana del siglo XIX y se abren las dos primeras décadas del siglo XX. Su ubicación cronológica tiende a generalizarse en tres fechas importantes: la primera, en 1875, cuando se marcan los primeros movimientos precursores (José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva); la segunda, en 1888, fecha en que Rubén Darío publica *Azul*, libro que inicia el apogeo del modernismo y marca definitivamente sus pautas estéticas; y por último, 1920, año en el que, en términos generales, puede concluirse la existencia itinerante de la escuela.

El modernismo fue un movimiento que se nutrió de una serie de corrientes francesas y europeas (simbolismo, decadentismo, parnasianismo), pero su elaboración es netamente hispanoamericana. Tiene importantes deudas con la escuela romántica (libertad métrica, exotismo, aristocratismo, intimismo, gusto por la melancolía, afán por los sentimientos hiperbolizados), pero se diferencia de ella en un aspecto primordial: mientras el escritor romántico creía y se dejaba llevar por los arrebatos de la inspiración, al escritor modernista le cupo el mérito de trabajar profesionalmente el lenguaje. Es decir, la diferencia básica a la que nos referimos es una diferencia de método.

Raimundo Lazo nos ofrece una conceptualización amplia sobre los elementos caracterizadores del modernismo (Lazo, 1988: 1-18.)

1. *Posición y valoración del hombre: individualismo.*
2. *Indole del conocimiento: escepticismo, antipositivismo.*
3. *Versión estimativa de la realidad: pesimismo.*
4. *Situación de la belleza en la jerarquía de los valores: esteticismo.*
5. *Extensión del mundo de la cultura: cosmopolitismo.*

Estrictamente en el ámbito literario, según Albizúrez (1982, t. II: 28.), el modernismo adopta las siguientes características:

1. *Elaboración preciosista de la forma.*
2. *Introducción de nuevos metros y ritmos.*
3. *Amor a la elengancia.*
4. *Guerra al prosaísmo.*

5. *Exotismo.*
6. *Arte desinteresado (arte por el arte).*
7. *Exhibición y complacencia sensual.*

El modernismo fue entonces una tendencia estética de características muy bien definidas, de tal manera que los textos literarios que aquel movimiento produjo son fácilmente identificables, así como los rasgos modernistas que van a pervivir en el llamado posmodernismo.

Hasta aquí, lo que interesa es señalar la herencia modernista que nutrió la vena poética de Magdalena Spínola. Esta escritora, así como la mayoría de literatos pertenecientes a las generaciones de 1910 y 1920, abrevaron inicialmente en las fuentes estéticas del modernismo, para con posterioridad criticarlo o evolucionar hacia nuevos derroteros estéticos.

Acerca de las críticas guatemaltecas en contra del modernismo, Hugo Cerezo Dardón apunta:

"(...) a grandes saltos, en publicaciones periódicas, disímiles en calidad, aproximadamente hasta 1915, van apareciendo acerca [del modernismo], sobre todo, las críticas negativas." (Cerezo, 1975: 293.)

Al hablar de la poesía de Alberto Velázquez, Francisco Albizúrez Palma señala que este paso transicional entre el modernismo y otras corrientes estéticas es lo que se conoce con el nombre de posmodernismo:

"Lo importante, con todo, no es que Alberto Velázquez haya sido modernista, lo cual resultaba casi inevitable en aquellos años, sino que, con el paso del tiempo, supo romper las ataduras del modelo modernista y encontrar su propia voz.

Este hallazgo forma parte de un proceso que, en las letras hispanoamericanas, se denomina 'posmodernismo', y que acontece en el período ubicado entre la primera y la segunda guerra mundiales. El posmodernismo ocurrió simultáneamente con el auge tomado por los movimientos de vanguardia. (...) Por lo tanto, la producción poética de Alberto Velázquez y sus contemporáneos se encaminó por uno de los siguientes rumbos: a) el seguimiento pleno de algunos de los movimientos de vanguardia; b) la superación del modernismo por rutas distintas de las que proponía la vanguardia; c) la formulación de una síntesis que aprovechara elementos tanto de las vanguardias como de otras corrientes." (En Velázquez, 1992: 7.)

La poesía que Magdalena Spínola recoge en *Tránsito Lírico* debe ser clasificada dentro del segundo apartado que establece la anterior clasificación de Albizúrez; es decir, esta escritora germina dentro del modernismo, pero se despega de él sin caer en ninguna corriente de

vanguardia y sin formular una propuesta estética decididamente innovadora. Se trata, pues, de una obra poética que, tanto por su forma como por su contenido, debe considerarse dentro de lo que se conoce como posmodernismo.

Como señala Albizúrez *"El nombre "posmodernismo" disgusta a muchos estudiosos (Octavio Paz, por ejemplo), porque les parece que no denota una corriente o tendencia literaria, sino que tan sólo formula una localización temporal: lo que viene después del modernismo."* (Albizúrez, 1987-1988: 11.) Lo cierto es que, evolutiva y no cronológicamente, con el nombre *posmodernismo* se designa al movimiento que se sitúa entre el modernismo y las escuelas de vanguardia. La existencia de esta etapa intermedia o de transición se evidencia con el señalamiento de algunas características estéticas propias:

1. Sencillo como estética.
2. Apego a la versificación depurada, aunque se siguen utilizando las formas tradicionales del verso.
3. Intimismo manifestado en las confidencias sentimentales.
4. Huida de lo exótico y búsqueda de lo cotidiano, minúsculo y provincial.
5. Retorno al paisaje inmediato.

Si bien en Guatemala la presencia del posmodernismo se inicia en la segunda década del siglo XX, no puede hablarse de esta corriente literaria como aglutinadora de un grupo o generación de escritores:

"Puede hablarse, entonces, de una importante presencia de poetas posmodernistas en la Centroamérica de los años veinte. Poetas que estaban en sintonía con la crítica a que el modernismo era sometido por entonces y que, como tantos autores hispanoamericanos y españoles, andaban en procura de nuevos registros poéticos (...). Con todo, no se encuentra, en los países centroamericanos, un movimiento literario, una generación o un grupo que encarne aquellas aspiraciones. Cada uno de los poetas posmodernistas caminaba por sí mismo. Por otra parte, el gusto prevalente entre críticos y lectores no resultaba propicio para estos nuevos tipos de poesía, y de ahí la escasa resonancia que, de ordinario, encontraron los nuevos autores." (Albizúrez, 1987-1988: 18.)

Por su parte, resumiendo a Nicolás Bratosevich, Albizúrez señala las siguientes categorías que definen al posmodernismo:

1. *La línea antielocuente, que se puede manifestar en la estilización primorosa, en el recurso a lo tradicional hispánico, en la melodía neomodernista atemperada o en el prosaísmo poético.*

2. *La reminiscencia clásica y la línea neorromántica, que puede manifestarse en la poesía meditativa o en la exaltación himnica.*
3. *El posmodernismo transicional, caracterizado por la inestabilidad estilística microcontextual y macrocontextual.*
4. *La renovación nativista: poetas que se vuelven hacia lo propio, hacia lo que juzgan natural en la tradición nativa. (En Velázquez, 1992: 7.)*

Albizúrez también anota las cinco direcciones que sigue el posmodernismo según Octavio Corvalán:

1. *El rechazo a las exquisiteces formales por sí mismas.*
2. *La desesperanza como actitud oral traducida al código poético.*
3. *La expresión de lo irracional.*
4. *La tendencia disgregadora (lo que Corvalán denomina 'relámpagos poéticos, no obras de gran aliento').*
5. *Afán ensayístico, manifestado en poemas de corte meditativo, pero también en textos no necesariamente líricos, sino propiamente ensayísticos. (Ibid.)*

Como puede colegirse entonces, el posmodernismo surgió del seno del modernismo, pero con el afán inmarcesible de volver a lo sencillo del ser humano en sus más profundos sentimientos. Cansados del oropel vacío y de los ropajes elegantes, exóticos y fríos del modernismo, los escritores que evolucionaron hacia el posmodernismo realizaron la labor de "torcerle el cuello al cisne"⁽⁴⁾ desde la trinchera de un lenguaje poético sencillo, depurado y comprometido con los sentimientos más íntimos y profundos del ser humano.

e) Del posmodernismo en la obra de Magdalena Spínola.

Ya desde su umbral, *Tránsito Lírico* enfrenta al lector con una serie de versos que enarbolan algunas de las características estéticas del posmodernismo. Entre otras, considérense las siguientes razones:

1. **Afán y búsqueda de la sencillez.** En contraposición al exceso de ornamentos tan grato al modernismo, los escritores posmodernistas buscaron un estilo carente de exornación y artifi-

cio. Esta característica se hace presente a lo largo de los cincuenta y tres poemas que integran *Tránsito Lírico*. Tanto las formas versuales, como el vocabulario y el contenido semántico de los poemas, permiten que en este texto la estética de lo sencillo ocupe un lugar preponderante. Así lo manifiesta la misma autora en el poema "Menesterosa", en el cual, arrebatada por el sentimiento religioso, la escritora invoca a Dios para implorar por la profundidad que se encuentra en la sencillez:

"Enséñame, mi Dios, a que ame lo sencillo
y a gustar la belleza del brocado interior;
busque lo que es auténtico y no me obseda el fausto
ni lo rico y lucido del ropaje exterior."
(Spinola, 1977: 59.)

Aunque en ocasiones la poesía de Magdalena ofrece un repertorio lexical que no puede negar sus raíces modernistas —como bien señalaba Mario Alberto Carrera—, se trata de versos que, por hablar de sentimientos y situaciones cotidianas, permiten una lectura fluida. Es decir, los términos modernistas cuyo significado es 'refinado', 'oscuro' o de difícil comprensión, quedan diluidos tras el significado general de todo el texto. Léase así en las siguientes estrofas que se han seleccionado del poema "Luna llena de enero":

(...)

"Vaporosa entre la noche,
esplendes, gardenia alada;
de celos lloran las flores,
flor sidérea en luz tallada."

(...)

"En el regazo marino
reposas antes de alzarle,
Anfitrite y las sirenas
salen del fondo a cantarte."

"Anémica, insomne, helada,
imagen de Margarita,
la que en páginas de Dumas
riela su lumbre marchita."

"Dicen que allá en su panteón
milagros de albura estancias
cuando en el mármol bruñido
pones tus camelias blancas."

Capítulo II 57
PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

(Spínola, 1977: 19-20. El subrayado es mío.)

Hechas las excepciones que se deben a la herencia del vocabulario modernista, puede afirmarse sin temor que, en la mayoría de textos que integran el poemario, la poeta huye del lenguaje rebuscado, adopta formas métricas muy populares, no cae en un afán osado por la experimentación lingüística y habla de situaciones cotidianas, típicas y elementales de la condición humana.

Por todo ello, y usando el lenguaje de Octavio Corvalán, puede afirmarse que Magdalena Spínola, en su quehacer poético, *"rechazaba las exquisiteces formales por sí mismas"*.

2. Versificación como manifestación de cierta inestabilidad estilística. En *Tránsito Lírico* el poetizar de Magdalena Spínola oscila entre el verso cuidadosamente medido, caro al modernismo, y el verso libre, tan valorizado por los poetas de vanguardia. Así se comprueba en algunos poemas en los que se mezclan formas estróficas, tipos de rima, versos libres y metros.

Analícese, por ejemplo, el primer poema del texto (*"Amanecida"*), escrito en versos octosilabos sin rima, agrupados en 5 estrofas de dos versos, 2 cuartetos, 2 estrofas más de dos versos y, para terminar, nuevamente 5 cuartetos. Es decir, en *"Amanecida"* conviven elementos clásicos como el verso octosilábico, con elementos irregulares como la agrupación estrófica (la cual, a pesar de presentar una arquitectura simétrica, es una forma poco usual de agrupar versos en castellano) y la ausencia de rima. He aquí el poema completo:

Amanecida⁽⁵¹⁾

Sencilla paz de la aldea
bajo la fresca mañana.

Me acariciaba la brisa
con su abanico de seda.

Iba, al azar, sin destino,
buscando un soplo del cielo.

El viento, agitado a veces,
me revolvía el cabello.

Anduve como soñando,
y soñando erré el camino.

La razón me amonestaba
por desoír advertencias;

yo transponía otro mundo
y eran vanos sus sermones.

¿Qué era la vida sin sueños?
Sólo un caudal malgastado,
un cielo limpio de estrellas,
un mar desnudo de oleaje.

De un fantasear sin linderos
torné de nuevo al camino.

Las flores se columpiaban
con languidez emotiva.

Adivinas de albas vestes
y solideos dorados
¿no podrían revelarme
el secreto de mi suerte?

La suerte... voluble suerte...
¿me volvería la espalda,
o llenando estaba mi odre
con vino azul de azul gozo?

Al preguntarle a una de ellas
por el que mi alma padece
un mal de ausencia y quebranto,
dijo que no me quería.

No sé si la flor me engaña,
pero estoy triste, muy triste;
llevo la mente en desorden
y el corazón dolorido.

¡Ay qué sabor de agonía!
¡Ay qué silencio de hielo!
Hasta las rosas se esfuman
por los espacios celestes.
(Spínola, 1977: 1-2.)

En ningún poema de *Tránsito Lírico* la autora se despega totalmente de los modos de poetizar tradicionales. Si bien en muchos poemas Magdalena adopta el verso libre, no se da a la tarea de experimentar con el lenguaje o con la arquitectura estrófica, a la usanza, por ejemplo, de muchos poetas vanguardistas y neovanguardistas. Aunque en muchos de estos poemas libres de rima no se siga un esquema métrico riguroso, la libertad en la medida de las sílabas es discreta; es decir, no conviven versos muy largos junto a versos muy cortos. En un aspecto conceptual, todo ello contribuye a la manifestación de una sensación de equilibrio y serena armonía en los poemas. Tanto el emisor del mensaje como el receptor, poeta y lector

respectivamente, acostumbrados aún a los sonidos propios del modernismo, no encontrarán pues, en *Tránsito Lírico*, versos que parezcan estridentes o faltos de musicalidad. Es decir, se trata de formas de poetizar en las cuales se ofrece una lectura armoniosa y equilibrada, simple y sencilla al lector. Véase lo anterior en estos ejemplos tomados al azar:

*Yo quiero, cuando muera,
que mi cuerpo se extinga en una llama;
también él fue una pira
donde ardieron los fuegos
de divinas angustias
y amargas alegrías.

Yo quiero que mis huesos se calcinen,
y tibias todavía las cenizas
y en estado de gracia,
vuelen hacia los rumbos que abre paso
la rosa de los vientos.

Ondulante y ligera
como una mariposa
salida del capullo,
iré por el espacio:
en la brisa aromada de pensiles,
en los rayos solares,
en los claros de luna."
(De "Cuando...", p. 5.)

"No importa ahora que en la ausencia
los días amontonen sus nostalgias,
los caminos alarguen sus extremos,
el silencio levante su vallado
entre los dos.

Sabor de miel tengo en la boca,
y de trinos poblado está mi espíritu.
El sol amaneció radiante,
el aire tierno,
las flores temblorosas de rocío."
(De "Sufileza", p. 47.)

*Xelajú, ciudad erguida
entre riscos y montañas
por donde corre el Naranja
y el Samalá se dilata;
ubérrima entre las tierras
y en su labor celebrada.(...)

Xelajú la nemorosa,
la de las piedras talladas,
la de los libros sagrados,
la de las bellas palabras,
la del recuerdo constante

en el laurel de su fama; (...)"
(De "Xelajú", pp.111-112.)

En cuanto a la adopción de metros específicos, sorprende la especial predilección que Magdalena sentía por los sonetos; efectivamente, de los 53 poemas que forman el libro, hay 3 que están compuestos por una triada de sonetos⁽⁶⁾ y 18 más que también adoptan dicha forma poética. Como testimonio de la alta calidad poética de algunos de estos poemas, anótese las siguientes palabras de Mario Alberto Carrera:

"Con Romelia Alarcón Folgar, Luz Castojón de Menéndez y Angelina Acuña, Magdalena Spinola integra la tetralogía de los grandes sonetistas de Guatemala del siglo XX." (Carrera, 1983: 35-36.)

Inclusive, líneas adelante, Carrera dice: "El siguiente soneto de Magdalena Spinola –intitulado *Sed que sueña*– me parece uno de los mejores de la poesía guatemalteca (...)" He aquí el poema, respecto del cual se comparte el juicio de Carrera en cuanto a su extraordinaria calidad:

Sed que sueña

'me acerco a ti con la pequeñita
mano de las palabras'
S.K.R.

('Por el eterno mundo de nuestros sentidos')

No te descubre el ángel, te adivina
como en la noche al ruiseñor trinando.
Corazón que se asoma suspirando
en el rojo clavel que se ilumina.

Por las calles del lirio que alucina
te allegas al Amor con luz llamando
y arrebato de mar que está cantando
a la primera estrella matutina.

Tierra y cielo en tu ser. Avida espera
de humana nube y carne esplendorosa.
Lleva el viento la atroz melancolía

de tu alma, en la vehemente primavera;
y si tocas con música la rosa,
habrá un Edén más alto en la ardencia.
(Spinola, 1977: 99.)

Además de la adopción de formas estróficas tan clásicas como el soneto, Magdalena Spinola utilizó el cuarteto de pie quebrado en "*Mañanita de Mayo*", el serventesio y la silva en las estrofas finales de "*Por ese camino...*" y "*En el puerto*" respectivamente. Nótese, en

los ejemplos citados a continuación, la especial utilización de estas formas estróficas, las cuales se emplean con ciertas particularidades que responden a la inestabilidad estilística propia del posmodernismo. Es decir, Magdalena no se cifre estrictamente al canon clásico.

Ese es el caso de los siguientes cuartetos de pie quebrado⁽⁷⁾:

Mañanita de mayo

Mañanita de mayo,
mañanita serena,
candorosa como una azucena.

Se ha lavado el camino
con la lluvia pasada,
y al mirarlo me siento
arufada,
pues me asaltan deseos
de reír y alegrarme,
de correr hacia un árbol y treparme. (...)
(Spinola, 1977: 17-18.)

Y de la silva⁽⁸⁾ en los versos finales de "En el puerto":

Con intenso rencor,
en el barco y el mar los ojos fijos.
¡Cómo hubiera deseado
transformarme en gaviota
o en la estela
que cual un perro tras el barco iba!

En "Por ese camino..." la última estrofa es un serventesio⁽⁹⁾:

Lévame contigo: soy mínima carga,
ligera de paso, sencilla de antojos;
llévame aunque sea la jornada larga
por ese camino que siguen mis ojos...

En un nivel estilístico, puede afirmarse pues que la poesía de Magdalena quedóse en la frontera de lo viejo —representado por el modernismo— y lo nuevo —representado por las corrientes de vanguardia—. Es decir, la obra poética de esta escritora se ubica decididamente dentro de lo que los críticos han definido como posmodernismo.

3. **Poesía como vehículo confesional.** *Tránsito Lírico* expresa los sentimientos íntimos de Magdalena Spinola; como el nombre del texto lo indica, se trata de un «transitar» emocional en el cual se van reflejando las experiencias vitales que conmovieron más a la autora. A través de cada poema, el lector puede enterarse de los profundos sentimientos que permearon el ánimo de la escritora; sus confesiones van, desde la cálida y fresca apertura juvenil al amor, hasta el dolor desgarrado que ocasiona la muerte de un ser querido. Angustia, desesperación, gozo, pasión... Todo ello palpita con ardor en la poesía de esta escritora que, además de llevar una vida llena de situaciones en extremo dolorosas, supo sublimar sus dificultades existenciales gracias a su quehacer literario.

De acuerdo con las direcciones del posmodernismo que indica Corvalán (numerales 2 y 3), diríase que *Tránsito Lírico* es la expresión racional, equilibrada y mesurada de algo que resulta eminentemente irracional. La desesperanza y la angustia vital de Magdalena son traducidas al código poético como una manera de sublimar o descargar el peso agobiante del dolor.

De ahí que para el análisis de la poesía de Magdalena Spinola resulta necesario el conocimiento de su biografía, pues muchos de sus textos nacen y se explican a través de situaciones externas concretas y precisas: el deslumbrante encuentro juvenil con Efraín Aguilar Fuentes (en "*Predestinados*") y su posterior fusilamiento en 1934 (en la "*Elegía del que cayó*"); el crecimiento de su hija (en "*Los versos de mi niña*") y su muerte arrebatadora (en la elegía "*En Vela*"); la relación amorosa con Carlos Wyld Ospina (en "*Sonetos del amor gozoso*"); los quince años de su nieta, Vilma Aguilar Aguilar (en "*A una rosa entreabierto*"); y la visita de Miguel Ángel Asturias a Guatemala en septiembre de 1966 (en "*Y tú, bienvenido*").

Los demás textos que integran *Tránsito Lírico*, aunque no surgen de experiencias vitales precisas (ubicables en una fecha determinada o correspondiente a acontecimientos fácilmente verificables en la biografía de esta poeta), adquieren coherencia contextual ya que provienen de los sentimientos que debieron prevalecer en una vida que se caracterizó por la pérdida paulatina de los seres más queridos: padres, esposo, hijos...

De ahí que puedan señalarse los siguientes temas básicos en la poesía de Magdalena Spinola:

1. La naturaleza y su relación apacible con el hombre.
2. La duda acerca del futuro.
3. El dolor humano y sus causas.

4. La fe católica.
5. La maternidad
6. El amor de pareja.
7. La nostalgia del pasado.
8. La soledad.
9. La muerte

La soledad y la muerte son los temas que arrancaron a Magdalena sus mejores logros poéticos. Cuando refleja su gran angustia y su inefable agonía, la poeta obtiene versos verdaderamente conmovedores. No se trata de la canción lastimera y los ayes desmesurados en que se había desbordado la mala poesía romántica y modernista. Se trata del legítimo dolor que Magdalena sintió frente a la muerte de sus seres más queridos, dolor que ella supo transformar en sublime poesía. Tal es el caso de "Ayuno" y "En Vela", poemas que, dada su alta calidad estética, se analizan por separado en el presente estudio.

A ese tono de íntima confesión al cual se aludía en párrafos anteriores, también corresponde la intermitencia con la que Magdalena publicó los poemas que integran *Tránsito Lírico*, cuyo origen ocasional fue probablemente suscitado por la expresión de sensaciones íntimas también ocasionales. Es decir, Magdalena, en gran medida, escribía cuando algún sentimiento íntimo la conmovía. Parte de esto es aclarado por la autora en la presentación de su libro:

"Esta es una selección de mi obra en verso, realizada en el curso de muchos años. (...) Conforme nacían mis poemas los iba publicando en diferentes órganos de prensa. (...) Casi todos los poemas que escogí para incluirlos en mi libro, son de fondo subjetivo." (Spinola, 1977: V.)

El tono confesional que va a prevalecer a lo largo de todo el poemario se advierte desde el título mismo: *Tránsito Lírico*. Como elemento que sintetiza y proporciona una idea global de la temática del texto, el título seleccionado por la poeta anuncia que el lector va a enfrentarse con una especie de recorrido o itinerario sentimental. Tómese en cuenta que la poesía lírica se define como "aquella en la que el poeta expresa el estado de su alma, sus impresiones, sus ideas, sus reflexiones y su entusiasmo, y los afectos más íntimos de su corazón." (Sainz de Robles, 1965: 716.)

4. Retorno a la naturaleza y al paisaje cotidiano. Como rechazo al exotismo y a la evasión modernistas, el posmodernismo buscó la descripción de paisajes rurales nativos, propios del medio natural del autor. Esta búsqueda del ambiente cotidiano es también una manifestación

de la sencillez que querían expresar los autores posmodernistas, entre los cuales, como ha venido señalándose, se encuentra Magdalena Spínola.

Corresponden pues, a este retorno al paisaje cotidiano, los poemas de *Tránsito Lírico* en los que se aborda el tema de la naturaleza y su relación apacible con el hombre.

Es en la primera etapa del texto (¿ - 1930) en la que se encuentra con más frecuencia esta temática, ya que posteriormente, en la segunda etapa (1934-1971), que se inicia el año del fusilamiento de Efraín Aguilar Fuentes, Magdalena aborda temas que expresan su agónico dolor y su gran soledad. En esta segunda etapa, cuando Magdalena hace referencias a la naturaleza, la descripción paisajística se vuelve lúgubre, fría, otoñal. **Compárense estos dos poemas:**

De la primera etapa:

Atardecer campesino

Ya se aleja la tarde con premura
entre la tenue luz que el aura apresa,
el verano desmaya su belleza
en la agreste quietud que lo satura.

Se oye a lo lejos, compasada y pura,
la voz del Angelus que implora: ¡Reza!
los senderos suspiran de tristeza
y se unge de albahaca la espesura.

Todo en silencio y paz. El horizonte
es un débil perfil que languidece
en la solemnidad de la llanura;

y el plenilunio tras enhiesto monte
se anuncia con un halo que entenece
el añil pensativo de la altura.
(Spínola, 1977: 3.)

Aunque en este soneto pueden percibirse sentimientos de corte triste y melancólico (sentimientos que caracterizaron los días de soledad de Magdalena cuando ella era niña), en los poemas de su primera juventud la poeta en ningún momento llega a los extremos de dolor que inundan su obra después de 1934. Así, de esta segunda etapa leemos:

Nocturnal de Otoño

En argentada soledad duermen las calles
donde el Otoño ambula desolado;
los árboles tiritan
con la osamenta en desamparo.

Crujen las hojas secas entre un gemir de venas,
bajo el pie que al azar las va trizando.

La cuchilla del viento corta y duele
con un dolor helado.

Redonda y pálida la luna
congela los tejados.
Todo respira frío
entre el polvo y el astro.

Con ojos mortecinos los faroles
acechan a través de tenue vaho.

La niebla se compacta. Desdobla su velamen
y hace rumbo a sus piélagos, sin barco.

La cordillera con su aírón de nieve
cabalga en su camello alucinado.

Desnuda y lánguida la noche sueña
en tálamo de nardos;
y el silencio se lleva
el índice a los labios.
(Spínola, 1977: 79.)

En los poemas de la primera etapa en que se aborda el tema de la naturaleza, la descripción del paisaje refleja la candidez y la alegría propias de un estado de juvenil ilusión. Campea entonces una temática bucólica que puede adaptarse muy bien al lenguaje sencillo de la literatura infantil y juvenil:

Luna llena de enero

Luna, lunita que rondas
con tu cara desvelada,
¿de qué carnaval regresas
que estás toda enharinada?

Zarpaste de tu bahía
por trajinar como loca,
¿a quién le guiñas el ojo?
¿qué muecas hace tu boca?

(...)
(Spínola, 1977: 19.)

Mañanita de mayo

Mañanita de mayo,
mañanita serena,

candorosa como una
azucena.

(...)

Cómo huele hoy el campo
a verbena y retama.
Yo me tiendo sabrosa
 en la grama
de ropón esponjado
y humedad de rocío.
Qué placer tan callado
 y sencillo.

Mañanita de mayo,
mañanita de espejos,
¡un diamante que alumbra
 con reflejos!

(...)

(Spinola, 1977: 17.)

Por último, cabe señalar que Magdalena Spínola, para expresar sus sentimientos, recurre con frecuencia a las imágenes y metáforas extraídas del repertorio del mundo natural. Se trata de un recurso que pertenece a lo que Nicolás Bratosevich denomina como "*línea neorromántica*", y que también es característico del posmodernismo. Es decir, tal como en el romanticismo, algunos poetas posmodernistas reflejan sus sentimientos en la descripción del paisaje. Así, cuando Magdalena expresa la nostalgia que le ocasiona la ausencia del amado dice:

Vuelo de mariposas
quedó en mis ojos mustios,
olor a muertas rosas
flota en la niebla densa.

Melancólica rueda la hojarasca en el suelo.
¡Qué triste el panorama,
cuán hondo el desconsuelo!
El otoño ha enturbiado el cristal refulgente,
ha barrido corolas, ha soplado en la llama.
(De "*Ya no iremos como antes...*", p. 31.)

Y cuando la poeta se resiste al aguijón espoleador del deseo sexual, anota:

Velábase el contorno, Exudaban los pastos.

No sé qué arpas divinas desde el fondo de mi alma
encendían mis ansias; qué huracán voluptuoso
que giraba en el barro recogíase en calma.

Casi cata el fruto, maduro, rozagante.
Espléndida la flor, danzaba y trascendía;
pero el rancio prejuicio hizo a un lado el embrujo,
tuvo a menos las mieles y esquivó la ambrosía.
(De "Desertora", p. 95)

Este recurso neorromántico es llevado a su máxima expresión en la elegía "*En Vela*", en donde Magdalena recurre a gran cantidad de imágenes extraídas del entorno natural para expresar el dolor que le ocasiona la muerte de su hija. Por ser este uno de los poemas que se analizan a profundidad en el presente estudio, anótese únicamente la primera estrofa:

En esta noche en que el dolor golpea
-mar que bate la costa acantilada-
camino entre cipreses y sauces cabizbajos,
repasando las huellas de mi rosa
que se tiende en la sombra compacta y recogida.

En esta elegía, de la mano inspiradora de César Brañas, Magdalena Spínola se aparta levemente del posmodernismo y refleja mayores libertades formales y conceptuales. Como ya se ha señalado con anterioridad, su análisis, así como el del poema "*Ayuno*" se realizan en los dos capítulos siguientes de este estudio.

Notas al capítulo II

1. Rafael Spínola fue Ministro de Fomento durante el régimen de Manuel Estrada Cabrera (1908-1920), época que marcó una férrea y recalcitrante dictadura, la más larga en la historia del país. Como una de las características particulares del régimen, destacó la singular celebración de las Fiestas de Minerva o Minervalias, cuya idea se atribuye a Rafael Spínola. Durante el anterior gobierno de Reyna Barrios se cerraron algunas escuelas de artes y oficios, Cabrera las reabrió y, por ese hecho, se hizo llamar «Protector de la juventud estudiosa». Las Fiestas de Minerva se instituyeron mediante el Decreto 804. En síntesis, consistían en la celebración de la clausura del ciclo escolar, el último domingo de octubre de cada año. Para ello se construyeron Templos de Minerva tanto en la capital como en el interior de la República; ellos fueron escenario propicio para el cropel desplegado con el Único propósito —según se analiza hoy— de ensalzar la figura del tirano. Lamentablemente, don Rafael Spínola no pudo ser testigo de su deseo ferviente en pro de la cultura y las artes, pues falleció en 1901.
2. Generación literaria es el nombre con el que se designa a un grupo de escritores que iniciaron su labor literaria en torno a una fecha decisiva central, movidos por ideales cercanos y tendencias armonizadas. «Para Ortega y Gasset, riguroso preceptista de las generaciones, cada una de éstas comprende un período aproximado de quince años, durante el cual permanecen vigentes los sistemas de creencias, ideas y pretensiones; en ese período se aconsonantan inflexiblemente las opiniones, las valoraciones, los imperativos. La estructura de las edades es la razón del ritmo temporal de las variaciones espirituales. La fase activa de la producción —de los treinta a los sesenta años— queda dividida en dos etapas: la de la innovación —lucha con la generación anterior— y la del ejercicio del poder ganado —lucha de resistencia contra la etapa anterior.» (Sáinz de Robles, 1965: 541.)

En Guatemala, la llamada Generación de 1920 no fue, en sentido estricto, una agrupación exclusiva de literatos. A ella pertenecieron dirigentes estudiantiles ya que fue una generación deliberadamente formada con fines político-sociales, de ahí que su aglutinamiento en torno a ideales estéticos resulte imposible.

Entre los escritores de esta generación cabe destacar a Alfredo Balsells Rivera, Arquiles Vela, Miguel Ángel Asturias, David Vela, Ramón Aceña Durán, Alfonso Orantes, César Brañas, Adolfo Drago Bracco y otros. Dentro de esta promoción es importante, asimismo, la presencia de algunas mujeres que escribieron profusamente en los periódicos de la época: Luz Valle, Marta Josefina Herrera y Rosa Rodríguez López.

3. Walda Valenti fue narradora y ensayista. Estudió en Italia (1924-1929) y en los Estados Unidos. En Guatemala, estudió en la Universidad de San Carlos (1966-1969). Participó en gran cantidad de actividades sociales y culturales. Fue Embajadora de Guatemala en Uruguay en 1970, cuando gobernaba el país Julio César Méndez Montenegro. Fue asidua colaboradora de los diarios *La Hora*, *El Imparcial* y *El Gráfico*. Entre sus obras publicadas están: *Azul y Roca* (novela, 1957); *Osa Menor* (cuentos, 1962); *Lumbre y Penumbra* (cuentos, 1967); *Maletín de Viaje* (crónica, 1977); y *Pequeña biografía de Carlos Valenti* (1983).

Según refiere un nieto de Magdalena Spínola, Álvaro Aguilar Aguilar, en entrevista que con él realizáramos (pero que no pudo ser registrada por desearlo así el entrevistado), Walda Valenti visitaba con gran frecuencia a su abuela; a ambas escritoras les gustaba dar largos paseos por Antigua Guatemala. Walda falleció en 1984.

4. Cansado de los excesos estetizantes del modernismo, el poeta mexicano Enrique González Martínez publicó *La muerte del cisne* en 1915, libro en el cual incluyó el célebre soneto «*Tuércete el cuello al cisne...*»: *Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje/ que de su*

nota blanca al azul de la fuente; él pesa su gracia no más, pero no siente/ el alma de las cosas ni la voz del paisaje (...) González Martínez deja ver en sus versos una crítica hacia los excesos en que había incurrido el oropel vacío y falso del modernismo, abogando por la búsqueda del paisaje natural. Como se sabe, la figura estilizada y radiante del cisne fue uno de los símbolos y motivos poéticos más caros al modernismo.

5. La poeta guatemalteca Malin D'Echevers publicó en 1964 *Misese Líricas*, texto en el que incluyó un poema denominado también «*Amanecida*». Sin embargo, el poema de Malin es típicamente modernista, mientras que el de Magdalena abreva ya en las características propias del posmodernismo.
6. Gabriela Mistral también utiliza a menudo la agrupación de tres sonetos en un mismo poema.
7. Desde el punto de vista clásico, se denomina verso de pie quebrado a la combinación de versos de ocho y de cuatro sílabas. Fue una forma estrófica popularizada en la Edad Media, elevada con gran prestancia por Jorge Manrique. Pueden ser versos «quebrados» los versos de siete sílabas, o menos, cuando entran en una composición combinada con versos mayores, funcionando así como hemistiquios de los versos más largos. «(...) *el quebrado puede estar en la relación 1/2 respecto al largo en cuanto al número de sílabas; o en relación de número impar de sílabas, (...) también puede darse una relación acentual (...)*» (Dominguez Caparrós, 1985: 119.)
8. Silva es un «*poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos. También se considera silva la combinación de endecasílabos y heptasílabos sin rima.*» (Ibid.: 155.)
9. Serventesio es la «*estrofa de cuatro versos de arte mayor, de los que riman en consonante el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.*» (Ibid.: 152.)

EN EL POETIZAR DE MAGDALENA SPÍNOLA

CAPÍTULO III

A. ESTÉTICA DE REFINADO EROTISMO EN UN POEMA DE MAGDALENA SPÍNOLA

Aunque no se sabe la fecha exacta en que Magdalena Spínola escribió su poema "Ayuno", puede deducirse con certeza que los sentimientos que éste evoca surgieron a raíz del fusilamiento de Efraín Aguilar Fuentes en 1934. "Ayuno" es otro más de los poemas que Magdalena incluyó en su único poemario editado, *Tránsito Lírico* (Cfr. Bibliografía); está situado inmediatamente después de la "Elegía del que cayó...", poema fechado el 2 de noviembre de 1944, Día de los Muertos, con ocasión de conmemorarse el décimo aniversario de la muerte de Efraín Aguilar.

El orden en que están colocados los poemas en *Tránsito Lírico* no obedece a una disposición cronológica rigurosa; sin embargo, puede suponerse que "Ayuno" fue escrito algún tiempo después de la "Elegía del que cayó...".

Como se ha anotado en el capítulo anterior, Magdalena escribía bajo una postura estética de corte intimista, y para ella un poema era la expresión (y por tanto mimesis) de sus sentimientos. De ahí que hasta el mismo título del poemario indique que se trata de un texto que refleja el devenir lírico-sentimental de su autora; es decir, los poemas están agrupados de acuerdo a un orden regido por épocas sentimentales que van sucediéndose en concordancia con el tiempo interior de la escritora.

Sin precisar entonces la fecha en que fue escrito "Ayuno", el poema surge en una época que se caracteriza por una soledad profunda y desgarradora. He aquí el poema:

Ayuno

Ayuno de su ser
en esta prolongada cuaresma de mi vida.
Es la angustia del hambre que no se sacia nunca,
porque en la mesa que el Amor preside
no hay vianda que me plazca. Yo no encuentro
un manjar como aquél, tan exquisito.

Por eso me extermino y me anonado
sin protesta y sin queja ante los ritos.
Ayuno que posee el privilegio
de hacer mi cuerpo ágil,

en tanto que la esencia asciende más ligera.

El lobezno que atúlla noche y día
encerrado en la cárcel de mi carne,
es a veces muy fiero:
abre las fauces,
me enseña los colmillos
y remueve la tierra desesperadamente.

¡Ayuna! —dice mi alma por lo bajo.

Las trojes de mi amado están al lado opuesto,
allá donde la planta no necesita suelo
para estampar su huella.
¡Si él pudiera venir!
¡Si yo me fuera!
¡Oh qué revancha aquélla!... Pan moreno
amasado por él en su amasijo.

En el sueño imposible de la hartura,
no me importa que giren los molinos;
digo al ansia: ¡Dormita!
y a mi cuerpo aherrojado: ¡Ayuna todavía!
(Spínola, 1977: 41.)

Iniciado este primer encuentro con el poema, se continuará con el análisis de los siguientes aspectos:

1. Elementos fónico-fonológicos.

Al realizar la clasificación y el recuento de los fonemas que componen el poema, notamos la especial repetición de dos fonemas consonánticos: *s/s/* con un total de 61 apariciones y *n/n/* con un total de 51. Connota especial interés la gran diferencia cuantitativa que existe entre la recurrencia de estos dos fonemas con relación a los que les siguen en cantidad: *l/l/* y *m/m/* con un total de 34 repeticiones, *r/r/* con 27, *t/t/* con 24, *k/k/* con 23 y *d/d/* y *p/p/* con 21. Los otros fonemas aparecen con menor frecuencia, estableciendo una nueva diferencia de importancia, ya que el siguiente número indica 13 apariciones del fonema *j/j/*.

La recurrente utilización de los fonemas *s/s/* y *n/n/* da al poema un tono de cerrado silencio, como si el poeta susurrara sus sentimientos con alguna clase de impedimento. También la aparición frecuente de sonidos oclusivos, como *t/t/* (24 veces), *k/k/* (23 veces) y *p/p/* y *d/d/* (21 veces respectivamente) crea una atmósfera sonora de violenta dificultad para pronunciar; es decir, existe correlación entre la oclusión sonora, en el nivel formal, y el lamento del poeta ante la imposibilidad de terminar con su ayuno, en el nivel conceptual.

Como se observa, en este poema, Magdalena Spinola logra un juego notable en cuanto al nivel fónico-fonológico del lenguaje que utiliza; en "Ayuno", los fonemas se combinan para correlacionar la normal dificultad que entraña la pronunciación de los sonidos oclusivos, en cuya articulación se interrumpe la salida del aire, con la dificultad e imposibilidad de saciar el «hambre» que aqueja al poeta.

Debido a la economía natural del sistema de la lengua, este poema utiliza el registro completo de los fonemas vocálicos. Entre ellos abundan la e/e/ (101 veces), la a/a/ (97 veces) y la o/o/ (64 veces). La i/i/ se registra en 48 ocasiones y la u/u/ en 25. Es decir, abundan las vocales tradicionalmente consideradas como "abiertas", o sea aquellas en cuya pronunciación queda la lengua a mayor distancia del paladar. En un sentido interpretativo, ello recuerda la posición bucal que se asume cuando se está gritando, o cuando se pronuncia con mayor fuerza enfática o de intensidad.

Aunque en este recuento fonemático sea más numeroso el conjunto de la e/e, vocal en cuya pronunciación se exige que la lengua se coloque en forma anterior en la cavidad bucal y cuyo timbre es semiagudo, dentro del conjunto sonoro general del poema, el sonido que más se escucha es el a/a. Como anota el DRAE, la a/a "Es la vocal que en el vocalismo español representa el sonido de mayor perceptibilidad." Si se toma en cuenta que esta vocal es la que se pronuncia con los labios más abiertos, se puede anotar nuevamente que las características fonemáticas del texto apuntan hacia un sentido prosódico de fuerza, intensidad, énfasis y vigor. Así pues, si se pronuncia en voz alta el poema "Ayuno", se exigirá al lector gran energía en cuanto a la intensidad del sonido, energía que, en un sentido interpretativo, refuerza el sentimiento de agonía frente al ayuno obligado que denuncia el texto.

En la marcada frecuencia de algunos fonemas, se observa una motivación de orden semántico muy bien lograda, ya que, sin muchas repeticiones de palabras, y sin incluir aliteraciones evidentes, el poema logra enfatizar los sonidos ya señalados.

La clasificación y recuento de los fonemas consonánticos y vocálicos se ilustra en los recuadros de la página siguiente.

"Ayuno" presenta una combinación asimétrica de estrofas ocasionada por la irregularidad en cuanto al número de versos: la primera estrofa con 6 versos, la segunda con 5, la tercera nuevamente con 6, la cuarta con 1 verso, la quinta con 7 y, por último, la sexta con 4 versos. Se trata pues, de un poema formado por estrofas disparejas con un total de 29 versos libres, cuya asimetría también se acentúa por el uso de diferentes medidas: hay 12 endecasílabos, 6 heptasílabos, 5 alejandrinos, 2 pentasílabos, 2 inusuales versos de trece sílabas, 1 dodecasílabo y 1 hexámetro.

Fonemas Vocálicos	I	II	III	IV	V	VI	Total
á	7	4	6	2	7	2	28
a	18	8	7	3	20	11	67
e	18	14	20	1	9	7	69
É	7	7	4	-	9	2	29
i	5	9	5	2	5	5	31
í	3	2	2	-	2	4	13
o	13	12	8	3	15	12	63
u	7	2	4	1	6	4	24
ø	-	1	2	-	1	1	5

Fonemas Cononánticos	I	II	III	IV	V	VI	TOTAL
/r/	-	-	2	-	1	-	3
/rʀ/	18	11	7	1	10	6	51
/ʀ/	2	1	2	1	4	1	6
/d/	7	2	4	1	2	5	21
/dʀ/	14	13	14	1	14	5	61
/R/R/	-	1	5	-	1	1	8
/rʎ/	9	7	3	1	8	6	34
/ʎ/	5	7	2	-	6	4	24
/p/	4	5	1	1	7	3	21
/ʎʎ/	6	6	7	2	7	6	34
/g/	2	-	-	-	-	1	3
/k/	11	5	4	-	1	2	23
/m/	8	5	6	2	7	6	34
/b/	3	1	4	1	1	2	12
/x/	1	4	-	1	2	2	10
/ʎʎʎ/	-	-	1	-	-	1	2
/ts/	-	-	1	-	1	-	2

El ritmo del poema también es irregular, más aún si tomamos en cuenta que «*Los tipos básicos del ritmo en la versificación española son el trocaico y el dactílico, ambos de movimiento descendente.*» (Tomás, 1973: 14.) Pueden identificarse como yámbicos en forma impura, el undécimo y el décimonoveno versos que, aunque presentan su primer acento en una sílaba aislada, inician una cláusula yámbica al repetir una serie de una sílaba átona y otra tónica (oó oó oó), pues llevan acento en la sexta, octava, décima y duodécima sílabas.

Todos los endecasílabos, aunque varían su esquema de acentuación, están acentuados en la décima sílaba. Según Navarro Tomás, esto es muy frecuente en la lírica española: «*El único acento fijo y permanente, a la vez prosódico y rítmico, es en el ende-casilabo, el de la sílaba décima, que sirve de base al periodo de enlace con el verso siguiente, cuando no es final de estrofa o de composición. Sobre las nueve sílabas anteriores se constituye el auténtico periodo rítmico de cuatro tiempos por el cual se distingue el ende-casilabo en la métrica española.*» (Ibid., 89.)

Es muy frecuente la acentuación en la 6a. sílaba y, si se toma en cuenta la profusión de endecasílabos, se podrá observar que el poema recibe una mayor fuerza rítmica hacia la mitad de los versos. Sigue en importancia la acentuación en la 10a. sílaba (14 veces) y en la 2a. y 3era. (12 veces respectivamente). Por lo demás, los acentos se distribuyen sin excepción en todas las diferentes sílabas.

Es importante señalar la recurrencia del esquema de acentuación en 3era., 6a. y 10a. sílabas, que aparece 5 veces en 5 endecasílabos que, por lo tanto, se vuelven melódicos.⁽¹⁾ En algunas ocasiones este esquema se desvirtúa ligeramente, como en el caso de la acentuación en tercera, sexta, y undécima del verso número 17; o en tercera, séptima y décima en el último verso (verso que no recibe acentuación en 6a. porque no se hace sinalefa entre la octava y la novena sílabas). El noveno verso es un endecasílabo heroico.⁽²⁾ El empleo de estas dos clases de metro imprime al poema un ritmo singular: primero, con el uso del endecasílabo melódico, la escritora logra que los versos sean pronunciados en forma armoniosa y agradable al oído. Al respecto, Domínguez Caparrós apunta: «*El carácter rítmico [del endecasílabo melódico] es calificado de flexible y productor de blanda armonía por Navarro Tomás.*» (Domínguez Caparrós, 1985: 59). Segundo, el endecasílabo heroico «*(...) produce una sensación rítmica de equilibrio y uniformidad.*» (Ibid.). Puede concluirse entonces que, a pesar de no tratarse de una obra con acentuación regular, se trata de un poema cuya polirritmia no es del todo disociativa, ofreciendo una lectura bastante sonora y agradable al oído. Gracias a esquemas de acentuación recurrentes, como el ya mencionado en 3era., 6a. y 10a. sílabas, «*Ayuno*» se presenta como un poema rítmicamente equilibrado.

El hecho de recurrir frecuentemente al esquema de acentuación hacia la 6a. sílaba (18 veces) incide, como señala Dámaso Alonso, en una "(...) *impresión de mayor rapidez, porque sólo hay una cumbre acentual y la primera parte del verso se precipita en busca de tal cumbre.*" (En Domínguez Caparrós, 1985: 57). Esta característica se relaciona y se une directamente a lo anotado en párrafos anteriores acerca del vigor, la fuerza, la energía y, ahora, la especie de rapidez prosódica que produce la lectura de este texto. En un sentido interpretativo, puede decirse entonces que el ritmo, en un nivel formal, indica o refuerza, en un nivel conceptual, el sentido trágico que existió en la dolorosa precipitación de la muerte del ser amado, la cual provoca el doloroso ayuno que aqueja al poeta.

El hecho de que se incluyan algunos versos de tradición clásica (como los endecasílabos de tipo melódico, tan frecuentes en Garcilaso de la Vega, por ejemplo), utilizados junto a versos de métrica irregular, demuestra la ambivalente posición de Magdalena Spínola, quien situó su quehacer artístico en el ocaso del posmodernismo, movimiento de transición entre lo regular y normativo del modernismo y la libertad expresiva de las vanguardias (Cfr. Capítulo II).

El esquema de acentos conformador del ritmo poético está muy bien logrado, ya que la lectura de "Ayuno" no ofrece exabruptos sonoros que incidan en una musicalidad disociativa.

En el undécimo verso de este poema es notable el acierto con el que Magdalena Spínola supo manejar el ritmo poético, ya que en él las sílabas tónicas van agolpándose de manera ascendente, expresando sonoramente lo que semánticamente denotan las palabras:

(...) en tanto que la esencia asciende más ligera

"Ayuno" es un poema en el que la libertad métrica se pronuncia con lo que puede llamarse como cierta discreción vacilante, pues aunque no se sigue un orden riguroso en cuanto al tipo de metros, acentos y pausas, aún pueden identificarse esquemas propios de una métrica más rígida.

En "Ayuno" los encabalgamientos no son muy abundantes: de los veintinueve versos que forman el poema, hay veinte versos que además de llevar la pausa obligada que se hace al final de cada verso, terminan en una pausa ortográfica que indica el final del sentido de alguna cláusula sintáctica. En ningún momento la ruptura del paralelismo fono-semántico es abrupta, y los encabalgamientos más forzados se dan entre los versos 5 y 6, 20 y 21, y 24 y 25. Esta característica nuevamente refuerza el equilibrio rítmico que prevalece en el texto. Veamos el esquema de lectura impuesto por los encabalgamientos (las plecas señalan el final normal del verso):

- 1 Ayuno de su ser
 2 en esta prolongada cuaresma de mi vida.
 3 Es la angustia del hambre que no se sacia nunca,
 4-5 porque en la mesa que el Amor preside/ no hay vianda que me plazca.
 5-6 Yo no encuentro/ un manjar como aquél, tan exquisito.
 7 Por eso me extermino y me anonado
 8 sin protesta y sin queja ante los ritos.
 9-10 Ayuno que posee el privilegio/ de hacer mi cuerpo ágil,
 11 en tanto que la esencia asciende más ligera.
 12-13 El lobezno que aúlla noche y día/ encerrado en la cárcel de mi carne,
 14 es a veces muy fiero:
 15 abre las fauces,
 16-17 me enseña los colmillos/ y remueve la tierra desesperadamente.
- 18 ¡Ayuna! –dice mi alma por lo bajo.
- 19 Las trojes de mi amado están al lado opuesto,
 21-21 allá donde la planta no necesita suelo/ para estampar su huella.
 22 ¡Si él pudiera venir!
 23 ¡Si yo me fuera!
 24 ¡Oh qué revancha aquélla!
 24-25 ...Pan moreno/ amasado por él en su amasijo.
 26 En el sueño imposible de la hartura,
 27 no me importa que giren los molinos;
 28 digo al ansia: ¡Dormita!
 29 y a mi cuerpo aherrojado: ¡Ayuna todavía!...

No. de Versos	Número de de sílabas de los versos														Encasamiento	Sílabas	Pausas	Acentos						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14										
1	1	A	<u>xí</u>	no	de	su	<u>br</u>									0	6+1	3+4	2	7				
2	2	en	<u>és</u>	ta	pro	lon	<u>á</u>	de	cu	<u>ás</u>	me	de	mi	<u>í</u>	de		14	7+7	2	6	0	13		
3	3	Es	la-en	<u>ús</u>	te	del	<u>án</u>	bre	que	no	se	<u>á</u>	cia	<u>án</u>	ca.		14	7+7	3	6	11	13		
4	4	por	que-en	la	<u>mé</u>	se	que-el	A	mor	pre	<u>í</u>	de				=	11	5+6	4	10				
5	5	¡ay	<u>án</u>	da	que	me	<u>br</u>	ca.	Yo	no-en	<u>án</u>	tro				-	11	7+4	2	6	10			
6	6	un	<u>man</u>	<u>ár</u>	co	mo-a	<u>quí</u>	<u>án</u>	ex	qui	<u>í</u>	to.					11	8+5	3	6	7	10		
7	1	Por	e	so	me-az	ter	<u>mí</u>	no-y	me-a	no	<u>á</u>	do				0	11	3+8	6	10				
8	2	sin	pro	<u>ás</u>	ta	y	sin	<u>quí</u>	ja-en	te	los	<u>í</u>	tos				12	4+8	3	7	11			
9	3	a	<u>xí</u>	no	que	po	<u>á</u>	e-el	pri	vi	<u>é</u>	glo				=	11	3+8	2	6	10			
10	4	de-ha	<u>ár</u>	mi	cuer	<u>po-é</u>	gí										6	2+4	2	5				
11	5	en	<u>án</u>	to	que	la-e	<u>án</u>	cia-a	<u>ción</u>	de	<u>més</u>	li	<u>é</u>	re			13	3+10	2	6	8	10	12	
12	1	El	to	<u>br</u>	no	que-a	<u>ú</u>	lla	no	che-y	<u>í</u>	a				=	11	7+4	3	6	10			
13	2	en	ce	<u>rá</u>	do-en	la	<u>ár</u>	cal	de	mi	<u>ár</u>	ne,					11	7+4	3	6	10			
14	3	es	a	<u>xí</u>	cas	muy	<u>é</u>	ro:								0	7	4+3	3	6				
15	4	a	bre	las	<u>án</u>	cas,										0	5	2+3	4					
16	5	me-en	<u>á</u>	ña	los	col	<u>mí</u>	llos								-	7	3+4	2	6				
17	6	y	re	<u>mú</u>	ve	la	<u>é</u>	ra	de	ses	pa	<u>á</u>	da	men	te		14	7+7	3	6	11			
18	1	¡A	<u>xí</u>	na!	di	ca	<u>mí-á</u>	ma	por	lo	<u>á</u>	jo				0	11	36	2	6	10			
19	1	Las	<u>br</u>	jas	de	mi-a	<u>má</u>	do-es	<u>án</u>	al	la	do-o	<u>pués</u>	to,		0	13	8+5	2	6	8	12		
20	2	a	<u>á</u>	don	de	la	<u>án</u>	ta	no	ne	ce	si	ta	<u>quí</u>	lo	=	14	7+7	2	6	13			
21	3	pa	ra-es	tam	<u>br</u>	su	<u>hué</u>	lla.									7	4+3	4	6				
22	4	¡Si-é	pu	<u>quí</u>	re	ve	<u>ní</u>									0	6+1	4+3	1	3	6			
23	5	¡Si	<u>vé</u>	me	<u>hué</u>	ra!										0	5	2+3	2	4				
24	6	¡ón	<u>qué</u>	re	<u>án</u>	cha-a	<u>quí</u>	lla	Par	mo	<u>é</u>	no				-	11	7+4	1	2	4	6	10	
25	7	a	ma	<u>á</u>	do	por	<u>í</u>	en	su-a	ma	<u>í</u>	jo.					11	6+5	3	6	10			
26	1	En	el	<u>quí</u>	no-im	po	<u>í</u>	ble	de	la-har	<u>í</u>	ra,				0	11	7+4	3	6	10			
27	2	no	me-im	<u>br</u>	ta	que	<u>í</u>	ren	los	mo	<u>í</u>	nos,					11	4+7	3	6	10			
28	3	di	go-al	<u>án</u>	sia:	¡Dor	<u>mí</u>	tal								0	7	4+3	3	6				
29	4	y-a	mi	<u>quí</u>	po-a	he	mo	<u>á</u>	do:¡A	<u>xí</u>	na	to	de	y ¡	al		15	7+7	3	7	10	14		

Las sinalefas se dan en este poema como licencias que siguen la forma tradicional de la métrica castellana; sin embargo, en el octavo verso, una sinalefa entre la cuarta y quinta sílaba se rompe por medio del hiato, estableciéndose en ese lugar la pausa interna del verso. En el último verso del poema los dos puntos al final de la octava sílaba hacen que también se rompa la sinalefa y se establezca una pausa interior.

Todo lo anterior puede visualizarse completamente gracias al esquema métrico-rítmico de la página 82.

2. Elementos gramaticales.

Como elemento que indica una expresión muy íntima, comprensible con facilidad desde el punto de vista del emisor del poema, el discurso se inicia con una frase que es una construcción nominal cuyo núcleo es el sustantivo «ayuno».

«*Es la angustia del hambre (...)*» es una oración cuyo sujeto contextual se determina en referencia a la primera frase del poema y al título. Así, en abierta metáfora, el ayuno "es" (verbo copulativo) "*la angustia del hambre que no se sacia nunca*" (predicativo que modifica tanto al sujeto como al verbo). Esta oración se coordina con una proposición siguiente mediante el nexo consecutivo o ilativo «*porque*», de tal manera que se explica el único motivo por el cual hay ayuno y hay hambre: porque «*no hay*» (verbo) «*vianda que me plazca*» (objeto directo). En esta parte se intercala nuevamente una pequeña proposición «*en la mesa que el Amor preside*», con lo cual la construcción sintáctica se vuelve más intrincada. Sin que pueda considerarse la existencia de un hipérbaton, podría reordenarse este sintagma diciendo: «*porque no hay vianda que me plazca en la mesa que el Amor preside*».

Hasta en la última oración que compone la primera estrofa se manifiesta explícita y no contextual o desinencialmente la existencia del sujeto emisor del poema: Yo, que actúa como núcleo del sujeto, de quien se dice que no encuentra (núcleo del predicado) «*un manjar como aquél, tan exquisito.*» (objeto directo).

La segunda estrofa, sin comenzar con una proposición (pues existe un punto en el último verso de la primera estrofa, lo cual indica el final de una oración), inicia con un nexo de índole consecutiva o ilativa, con lo cual se establece una relación semántica entre ambas estrofas. Es decir, por consecuencia de la falta de una vianda adecuada, el yo se extermina y se anonada.

En la primera oración, el sujeto morfológico es el mismo «yo» emisor del poema. El predicado es compuesto y posee dos núcleos («*me extermino y me anonado*») con un modificador circunstancial de modo («*sin protesta y sin queja ante los ritos.*»).

El tercer verso de la segunda estrofa está formado por la oración cuyo sujeto «ayuno» posee un predicado no verbal formado por una proposición adjetiva «*que posee el privilegio de hacer mi cuerpo ágil,*», que a su vez se une al último verso, formado por una proposición coordinada consecutiva, mediante el nexa «*en tanto que*». El sujeto de esta proposición es «*la esencia*» y el predicado «*asciende más ligera*».

La tercera estrofa es sintácticamente una sola oración cuyo sujeto lo componen los dos primeros versos: «*lobezno*» es el núcleo y «*que aúlla noche y día encerrado en la cárcel de mi carne,*» es una proposición adjetiva que actúa como modificador del sustantivo. El predicado de esta oración es compuesto, pudiendo señalarse los verbos «*es*» (copulativo), «*abre*» (transitivo), «*enseña*» (transitivo) y «*remueve*» (transitivo).

La cuarta estrofa, a pesar de estar formada por un único verso, sintácticamente consta de dos oraciones. La primera de ellas es una oración unimembre en modo imperativo: «*¡Ayuna!*». La segunda, es una oración en la que la zona del sujeto («*mi alma*») se encuentra entre el núcleo del predicado («*dice*») y el complemento circunstancial de modo («*por lo bajo*»).

En la siguiente estrofa el primer verso es una oración («*Las trojes de mi amado están al lado opuesto,*») a la que se adhiere la proposición subordinada adverbial formada por el segundo y el tercer versos («*allá donde la planta no necesita suelo/ para estampar su huella.*»). El cuarto y el quinto versos son oraciones sintáctica y morfológicamente equivalentes: se trata de oraciones exclamativas expuestas en modo subjuntivo, indicando un vivo deseo (optación). Sin embargo, el cuarto verso está dirigido a la tercera persona del singular (él), mientras el quinto se dirige a la primera persona del singular (yo), en angustiante deseo personal.

Luego, el poema continúa con una frase exclamativa que conforma una construcción nominal cuyo núcleo es la palabra «*revancha*»: «*¡Oh qué revancha aquélla!*...»

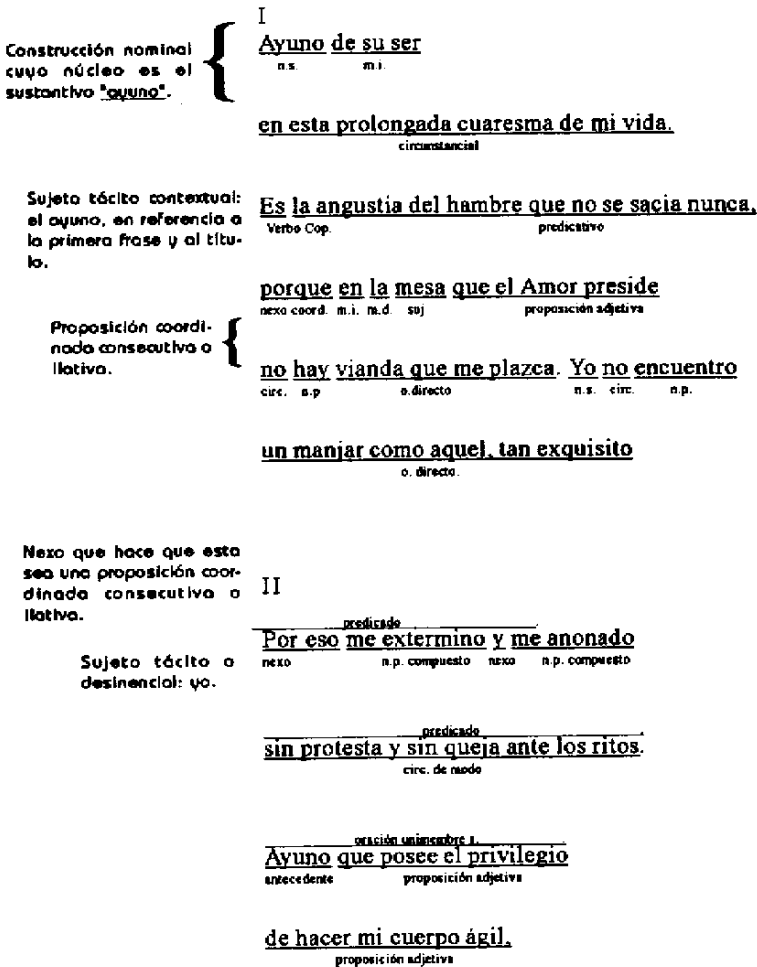
Por último, esta quinta estrofa contiene una oración en voz pasiva, en la cual el sujeto (objeto directo de la voz activa) es «*pan moreno*»; el núcleo del predicado es el verboide «*amasado*»; el agente (sujeto de la voz activa) es «*por él*» y «*en su amasijo*» funciona como circunstancial de lugar.

La última estrofa está formada por una sola oración con varias proposiciones; posee un sujeto implícito de índole contextual: «*a mí*». El primer verso es un circunstancial de lugar

que modifica al núcleo del predicado «no importa», el cual se une a la siguiente proposición subordinada adverbial: «que giren los molinos».

Los últimos dos versos son semejantes desde el punto de vista sintáctico: hay un sujeto tácito (yo) que emite la acción de decir «al ansia» y «al cuerpo aherrojado» (objetos indirectos) dos órdenes que conforman dos oraciones en sí mismas, de carácter unimembre.

Ilustremos lo anterior en este diagrama del poema:



en tanto que [la esencia asciende más ligera.]
orzo coordinante m. d. n. s. s. p. circ. de modo

III

El lobezno que aulla noche y día
m. d. s. s. proposición subordinada adjetiva

encerrado en la cárcel de mi carne.
proposición subordinada

es a veces muy fiero:
n. p. c. predicativo

abre las fauces.
n. p. c. o. d.

me enseña los colmillos
o. i. n. p. c. o. d.

y remueve la tierra desesperadamente.
orzo n. p. c. o. d. circ. de modo

IV

oración en modo imperativo

¡Ayuna! -dice mi alma por lo bajo.
n. p. m. d. n. s. circ. de modo

V

Proposición subordinada adverbial (de lugar).

Las trojes de mi amado están al lado opuesto.
m. d. n. s. m. s. n. p. circ. de lugar

allá donde la planta no necesita suelo
prop. subordinada
circ. de lugar

para estampar su huella.

circunstancial

¡Si él pudiera venir!

n.s. n.p.

¡Si yo me fuera!

n.s. n.p.

¡Oh qué revancha aquella!... Pan moreno

núcleo n.s. m.d.

amasado por él en su amasijo.

m.d. agente circ. de lugar

VI

Sujeto contextual: En el sueño imposible de la hartura
a mí. circ. de lugar

no me importa [que giren los molinos;]

circ. o.i. n.p. prop. sustantiva

Sujeto tónico desinencial: ¡Digo al ansia: ¡Dormita!
yo. n.p. o.i. or. en modo imperativo

y a mi cuerpo aherrojado: ¡Ayuna todavía!...

conj. cop. o.i. or. en modo imperativo

3. Elementos semántico-retóricos.

Las unidades mínimas de significación se van asociando en una red sintagmática de relaciones anafóricas que, al vincularse, constituyen la red isotópica de un discurso. En un poema, esta red de palabras cuyos significados se relacionan, a menudo está tejida gracias a los recursos retóricos que hacen que el mensaje se comprenda en forma figurada.

En este poema de Magdalena Spínola, comparten semas de penitencia, privación, dolor y mortificación las palabras ayuno, prolongada cuaresma, angustia y hambre, así como los sintagmas "no hay vianda que me plazca" y "yo no encuentro" que se leen en la primera estrofa. Estos semas también se localizan en "me extermino", "me anonado", "sin protesta", "sin queja", "ritos" y "ayuno" (segunda estrofa); "encerrado" y "cárcel" (tercera estrofa);

"ayuna" y la expresión "decir por lo bajo" (cuarta estrofa); en las construcciones "sueño imposible" y "cuerpo aherrojado" de la sexta y última estrofa. En contraposición, comparten semas de deleite, placer, gusto y satisfacción las palabras o los sintagmas "mesa que el Amor preside", "manjar" y "exquisito". En el mismo sentido se apunta la palabra "revancha" de la quinta estrofa.

En esta primera línea temática se manifiesta la contraposición evidente que el poema maneja entre los conceptos de placer vrs. privación. El concepto "placer" es manejado desde la óptica del amor (carnal y espiritual), mientras que la privación significa abstinencia sexual.

Pueden señalarse tres líneas temáticas más: la primera de ellas establece una red de semas compartidos entre las palabras *cuerpo* y *carne* en contraposición a "esencia", "ligera" y "alma". Esta dicotomía es comprensible dentro del esquema judeo-cristiano en el que un ser se divide en una parte pecaminosa material y corpórea, y una parte pura, inmaterial y espiritual. Esto enlaza con la segunda línea temática, formada por sintagmas y palabras que establecen un significado analógico entre el cuerpo y los semas que, dentro del poema, significan deseo sexual animalesco y violento: "lobezno que aúlla noche y día", "fiero", "fauces", "colmillos" y "remueve la tierra desesperadamente" (tercera estrofa). La última línea temática o isotopía semémica es establecida por una serie de palabras que comparten semas relacionados al proceso de la elaboración del pan y el almacenamiento de cereales: "trojes", "planta", "pan moreno", "amasado" y "amasijo".

Así, pues, este poema es un discurso elaborado a partir de un lenguaje figurado poliisotópico, en el cual una misma red sintagmática anafórica se llena de diversos significados establecidos primordialmente a través de la alegoría.

El poema se inicia describiendo el título al indicar en qué consiste el ayuno. Para ello se establece una alegoría en la que se suceden una serie de metáforas que equiparan al hombre amado con un delicioso manjar, al deseo sexual con el hambre que se siente frente a un banquete y a la insatisfacción con el terrible ayuno prolongado durante la vida, parangonada con la cuaresma católica, llena de penitencia y sufrimiento. Es decir, el poema indica la agonía que vive una mujer cuando se ha prolongado mucho su abstinencia sexual como consecuencia directa de la falta del hombre a quien se ama, pues no se trata de tomar «cualquier alimento», ya que no hay hombre que se compare al amado.

Además de la alegoría con su natural encadenamiento de metáforas, en la primera estrofa encontramos una prosopopeya, figura a través de la cual se personifica al Amor. Con ello, en

el poema se contraponen la mitología pagana grecolatina —simbolizada por Eros o Amor—, con la simbología judeo-cristiana-católica representada por la cuaresma.

La evidente alegoría de la primera estrofa entronca llanamente con los tres últimos versos de la segunda y con el único verso de la cuarta estrofa, ya que en ellos vuelve a hacerse referencia al "ayuno" del cuerpo y del alma. Los dos primeros versos de la segunda estrofa actúan como término disémico, pues es difícil establecerles un significado unívoco: "*Por eso me extermino y me anonado/ sin protesta y sin queja ante los ritos*". Por un lado, puede decirse que la poeta no satisface su deseo sexual («se extermina y se anonada») porque frente a él median los ritos sociales, como el del matrimonio, o el respeto incondicional que una viuda debe guardar hacia la memoria de su esposo; y por el otro, puede interpretarse que el poema indica una aceptación resignada ante la cuaresma, indicada en el poema como rito de abstinencia sexual.

Cuando la poeta dice «*Ayuno que posee el privilegio/ de hacer mi cuerpo ágil, / en tanto que la esencia asciende más ligera.*», hace referencia directa a lo "delgado" que espiritualmente se vuelve el cuerpo de una mujer cuando queda vacío del amor carnal. Asimismo, decimos que una mortificación espiritual como el ayuno, la penitencia y la cuaresma, hacen que el espíritu se eleve hacia el cielo y «ascienda más ligero».

Frente a la placidez de la aparente resignación manifestada en la segunda estrofa, el poema adopta un tono aún más angustiante y violento en la tercera estrofa, en la cual se establece una alegoría que parangona el apetito sexual con un lobo que azuza sin cuartel a la poeta. Mediante violentas imágenes, el poema indica lo fiero que es el deseo sexual insatisfecho, descrito viva y desgarradoramente como un animal que mora en el cuerpo del ser humano.

La cuarta estrofa se equipara con la segunda, ya que en ella se busca sofocar el apetito mediante las órdenes del alma. «*¡Ayuna!*» es una optación, figura retórica en la que se manifiesta un vivo y vehemente deseo. Asimismo, encontramos una prosopopeya cuando se hace que el alma «hable» y dialogue, pues se le atribuyen cualidades humanas, concretas y corpóreas a un ente incorpóreo y abstracto.

En la estrofa número cinco, vuelve otra vez a evidenciarse el vivo deseo por el amado, sólo que éste adopta un tono más pausado y menos aguerrido. Continúa la alegoría en la que se equipara al amado con una alacena repleta de cereales para satisfacer el hambre. El cielo es el «*lado opuesto*» inmaterial, donde «*la planta no necesita suelo*» para crecer («*estampar su huella*»).

En la quinta estrofa, los versos 4, 5, y la mitad del 6, están formados por tres oraciones de índole exclamativa que componen tres optaciones: "*¡Si él pudiera venir! ¡Si yo me fuera! ¡Oh qué revancha aquella!*". Estas oraciones representan el momento más culminante del poema; en ellas se expresa con viveza y pasión lo fuerte del deseo por el amado, deseo irrefrenable e insaciable a su vez. Recuérdese que, según lo anotado en el análisis de los niveles anteriores, "*Ayuno*" es un texto que posee un ritmo vigoroso y lleno de energía, ritmo que concuerda entonces con la viveza con la que son expresados los sentimientos de turbación.

La segunda mitad del verso 6 y el verso 7 son una metáfora que compone un término disémico de imposible interpretación unívoca: puede hacer referencia al color moreno de la tez de Efraín Aguilar Fuentes, esposo a quien Magdalena Spinola extrañaba; o bien, puede indicar simplemente el producto delicioso de la «revancha» imaginada por la poeta. Es decir, el pan al que se refiere el poema es, metafóricamente, el alimento con el cual la poeta desearía saciar hasta el hartazgo su vehemente deseo; el pan es el amado a quien se desea devorar con energía y vigor, según lo indica también el análisis métrico-rítmico.

Por último, la poeta vuelve nuevamente a sosegar en la sexta estrofa, en donde la alegoría indica que la satisfacción sexual es «*el sueño imposible de la hartura*»; es decir, el cuerpo debe seguir ayunando porque el banquete deseado es inalcanzable ya.

El segundo verso de la sexta estrofa está formado por una metáfora en la que se indica que, como un consuelo, y en evidioso desdén hacia la producción de deseo sexual propio y/o ajeno, la poeta refiere que «no le importa que giren los molinos»; es decir, para su conveniencia, no presta atención hacia el normal engranaje sexual (los molinos que producen cereales, o sea alimentos de índole «sexual») que se mueve irremediabilmente.

Los últimos dos versos del poema son un dialogismo, figura retórica en la que una persona dialoga consigo misma. La existencia de esta figura se refuerza si se toma en cuenta el análisis gramatical, ya que éste revela que el sujeto emisor de la gran mayoría de oraciones que conforman el texto es el sujeto yo, pronombre que se refiere a la primera persona del singular. En este caso, el yo poético, desdoblado en cuerpo y alma, habla y emite órdenes directas al ansia personificada y al cuerpo. Las oraciones imperativas forman dos optaciones, en las que la castración sexual se vuelve totalizadora.

Visualícese el lugar de las figuras retóricas mediante el esquema de la página siguiente.

I

Allegoría en la que se suceden una serie de metáforas que equiparan al hombre amado con un manjar, al deseo sexual con un banquete y a la insatisfacción como el ayuno que da nombre al poema.

Ayuno de su ser

en esta prolongada cuaresma de mi vida.

Es la angustia del hambre que no se sacia nunca,

porque en la mesa que el Amor preside

prosopopeya

no hay vianda que me plazca. Yo no encuentro

un manjar como aquél, tan exquisito.

II

Por eso me extermino y me anonado

sin protesta y sin queja ante los ritos.

polisíndeton (repetición de la conjunción sin)

continúa la alegoría

Ayuno que posee el privilegio

de hacer mi cuerpo ágil,

en tanto que la esencia asciende más ligera.

III

Allegoría en la que se equipara al deseo sexual con un bravo y desesperado lobezno.

El lobezno que aúlla noche y día

encerrado en la cárcel de mi carne,

es a veces muy fiero:

abre las fauces,

me enseña los colmillos

y remueve la tierra desesperadamente.

IV

¡Ayuna! —dice mi alma por lo bajo.

prosopopeya

V

Continúa la alegoría según la cual los trojes son el alimento imposible que se encuentra en un estado inmaterial.

Las trojes de mi amado están al lado opuesto,
allá donde la planta no necesita suelo
para estampar su huella.

¡Si él pudiera venir!

optación

¡Si yo me fuera!

optación

¡Oh qué revancha aquélla!... Pan moreno

metáfora

amasado por él en su amasijo.

metáfora

VI

continúa la alegoría

En el sueño imposible de la hartura,
no me importa que giren los molinos;

digo al ansia: ¡Dormita!

dialogismo

optación

y a mi cuerpo aherrojado: ¡Ayuna todavía!...

dialogismo

optación

4. Síntesis del análisis formal.

Mediante el análisis del nivel fónico-fonológico puede establecerse que el poema "Ayuno" está elaborado a partir de una sutil oscilación entre lo tradicional, cimentado básicamente en el uso del endecasílabo melódico, y lo innovador, que resulta de la asimetría presente en el número de versos de cada estrofa, la métrica y el ritmo.

Asimismo se determina que la construcción fonética coadyuva a establecer en el poema un clima de silente y violenta penitencia resignada.

En cuanto al aspecto morfosintáctico, puede concluirse que "Ayuno" es un poema en el que el lenguaje se utiliza con propiedad, sin que existan evidentes desviaciones gramaticales que establezcan profundas lagunas diferenciadoras entre el lenguaje prosaico y el poético. En este poema, Magdalena Spinola no rompe con la sintaxis tradicional: las desviaciones con

relación a la norma lingüística ocurren, sobre todo, en un nivel semántico. La construcción ordenada y equilibrada de las oraciones contribuye a la creación de un mensaje de gran claridad y mesura. Como las estrofas y las oraciones están sintácticamente finalizadas, este poema, apasionado e íntimo, da la sensación de haber sido ya tamizado por un filtro ordenador, es decir, los sentimientos no son expresados en forma desordenada.

Por último, en los niveles semántico y retórico, se establece denotativamente la repetición de conjuntos sémicos que hacen especial énfasis en dos dicotomías polarizadas: la primera, hace referencia a la penitencia y el dolor que entrañan el ayuno, la angustia del hambre, la cuaresma y la cárcel corpórea; la segunda, se basa en la posibilidad de satisfacer el hambre mediante un banquete y un único manjar que son solamente un «sueño imposible». Connotativamente, se trata de una alegoría en la que la insatisfacción sexual está simbolizada por los elementos de la primera dicotomía; se trata de un desesperado deseo equiparado a un «*lobezno que aúlla noche y día*» por el ser amado, quien, por estar muerto (es decir, «*al lado opuesto*»), representa un sueño imposible.

En este nivel se revela que el poema está estructurado en estrofas cuyo contenido oscila entre la manifestación de un deseo sexual insatisfecho, violento y rebelde (estrofas I, III, V) y la apasionada resignación que conmina a seguir el ayuno (estrofas II, IV y VI). En cierta forma y jugando con las metáforas del texto, puede decirse que las estrofas impares son la expresión de la carne y las impares las del espíritu.

5. La interpretación. El autor, su obra y su tiempo.

Por el cuidadoso andamiaje formal, en el que el plano de la expresión y el plano del contenido se complementan sabiamente, en este poema Magdalena Spinola se revela como una poeta conocedora de su oficio. Sin ser chocante para ningún gusto, y aunque lo expresado posea una carga erótica muy fuerte, en este poema la autora evidencia en la práctica su concepción de la estética como expresión privativa de lo bello.

La producción literaria de Magdalena Spinola se encuentra inmersa dentro del flujo de obras que oscilan entre el modernismo y las corrientes de vanguardia. Por ello, «*Ayuno*» es un poema en el que no se transgreden sistemáticamente las normas de la poesía métrica y rítmicamente exacta, sino que se logra el afinamiento de una polimetría asimétrica muy particular.

El tono de angustia y agonía con que se registra el poema «*Ayuno*» se enmarca dentro de la tradición de poesía femenina que en latinoamérica fundaron poetas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Tómese en cuenta, especialmente, que la gran poeta chilena debió ejercer una considerable influencia en Magdalena⁽²⁾, quien inclusive llegó a ser su biógrafa (Cfr. Bibliografía).

Esta ascendencia literaria en la poesía de Magdalena Spinola fue señalada por Luz Méndez de la Vega:

«No podemos negar que, sin embargo, desde 1930 y luego, gracias a haber pasado algún tiempo en la América del Sur, y allí recibir influjos renovadoras en su poesía, Magdalena Spinola se atrevió a exhibir en dos o tres poemas suyos una libertad expresiva en cuanto al tema erótico, y en donde sigue la corriente de las poetisas Juana de Ibarborou, Agustini y Storni que, con la Mistral, revolucionaban las letras femeninas hispanoamericanas.» (De la Vega, 1984: 10-11).

A pesar del anterior comentario, Luz Méndez niega a Magdalena el estatuto de "poetisa desmitificadora guatemalteca":

«(...) no podemos considerarla, por estas mínimas rupturas, entre las poetisas guatemaltecas no tradicionales, ya que ella con una poesía lírica de gran valor, al igual que la de Angelina Acuña y la de otras poetisas ya consagradas, se caracterizan por la más tradicionalista poesía femenina, apenas despegadas del postmodernismo.» (Ibid.)

Sin embargo, dada la época en que posiblemente fue escrito, la carga erótica innovadora de este poema es totalizadora; aunque revestidas de ropajes posmodernistas (característica formal que de ninguna manera descalifica el contenido esencial del poema), las palabras de Magdalena Spinola se yerguen para desmitificar la tradicional posición de la mujer que, aunque viuda, también sabe sufrir por el deseo sexual no satisfecho.

En "*Ayuno*", Magdalena Spinola se atreve a expresar, mediante osadas metáforas, la fuerte agonía que una mujer puede llegar a sentir cuando no puede satisfacer su apetito sexual. A pesar de pertenecer a una sociedad cuajada de mojigatería, Magdalena supo despojarse de prejuicios y tabúes para reivindicar el derecho femenino al deseo sexual. El reclamo es realizado en un lenguaje elegante, de elaborada contextura para gritar que el cuerpo del hombre amado es a todas luces deseable. Si al final triunfa la imposición de la abstinencia, no es exactamente porque la poeta se sienta subyugada por los convencionalismos sociales, sino porque su amado, es decir, el único que puede satisfacerla a plenitud, está muerto.

En "Ayuno", Magdalena reivindica a la mujer viuda a quien muchas veces la sociedad ha condenado a la más absoluta de las castidades. Según el conservadurismo social, la viuda ejemplar debe ser una mujer fría y oscura, amante fiel del recuerdo etéreo del esposo; en muchos círculos de la sociedad se ha impuesto para la viuda una larga cadena de luto carnal. Ni es objeto apetecible para contraer segundas nupcias, ni es dueña absoluta de su cuerpo y su libertad sexual. La viuda es una mujer incompleta, y por ello se ve condenada a llorar su infortunio sobre la dureza de un oscuro reclinatorio de iglesia. Sin embargo, pese a convencionalismos sociales, en la visión de Magdalena, la viuda se encuentra en el legítimo derecho de desear con vehemencia la satisfacción de su apetito sexual; que ese deseo sólo pueda encontrar la "hartura" en el ser amado, se debe a que éste ya ha fallecido: la muerte del esposo no significa que la viuda no vibre en el pozo de su deseo. Esto es lo valioso del poema de Magdalena, quien, además, reivindica el aspecto espiritual del acto sexual al demandar la necesidad de que en él intervengan los sentimientos como ingredientes indispensables.

La mujer preconizada a través de este poema no se sacia ante cualquier alimento: "(...) en la mesa que el Amor preside no hay vianda que me plazca. Yo no encuentro un manjar como aquél, tan exquisito." Es decir, el sexo es válido en cuanto consolidación del amor.

Magdalena, en una actitud desacralizadora, se atreve a utilizar elementos propios del repertorio católico —como la cuaresma y el ayuno— para expresar con fuerza poética la mortificación que siente el cuerpo, no por la penitencia religiosa propiamente, sino por la abstinencia sexual.

Igualmente, Magdalena Spínola sorprende porque, despojada de deshumanizadores sexismos, parangona el cuerpo del hombre amado con un manjar exquisito que, por lo tanto, puede ser comido, devorado y consumido mediante el acto sexual. Si se analiza este aspecto a la luz de nuestra tradicional sociedad, que por lo general objetiviza en forma burda únicamente al cuerpo femenino, se tendrá la visualización de la magnitud exacta del poema de Magdalena, quien, en determinado momento, objetiviza al cuerpo masculino, parangonándolo con los cereales y el pan, pero lo hace en forma tal, que ese objeto se convierte en un objeto poético de índole también espiritual.

El significado de este poema se completa claramente con dos poemas de Magdalena Spínola: «Ya no iremos como antes...» y «Elegía del que cayó». En el primero, Magdalena expresa la dolorosa nostalgia que ocasiona la ausencia del compañero quien, metafóricamente, es la estación primaveral que ya se ha ido. Léase así en el fragmento a continuación.

«Ya no iremos como antes, juntos, por los senderos,
bajo la llama de oro
en que la tarde ardía;
ni su mano y la mía
se asirán con ternura,
ni el viento aventurero
voceará conmovido
su madrigal sonoro.
Primavera se ha ido...
(...)» (Spinola, 1977: 31.)

Y en la «*Elegía del que cayó*» Magdalena rememora las circunstancias dolorosas en que acaeciera el deceso de Efraín Aguilar Fuentes, quien fuera fusilado en 1934 durante la dictadura ubiquista. Con una salutación de J. Humberto Hernández Cobos, quien exalta la figura patriótica del héroe y, en ocasión del décimo aniversario del fusilamiento, Magdalena escribe:

I

Rielar de la luna llena
el día dos de noviembre,
¡qué añorar de cosas idas
en la noche que se enciende!

En la paz encristalada
la nostalgia crece y crece,
cómo me arrolla y me oprime
con manos que exudan nieve.

De más allá de lo ignoto,
de un reino que ángeles mueven,
algo que gime y suspira
por el viento se me viene.

Mutismo de noche grande,
soledad que sabe a muerte;
el aire que se respira
a silencio y luna huele.

II

Se fue una tarde llorosa
por la ruta de septiembre,
desangrábanse las dalias
en su pecho y en sus sienas.

(...)

Un nubarrón vela el astro
y la noche se ennegrece.

¡Llanto ahogado que caldeas,
quémame calladamente!
(Spinola, 1977: 37-39.)

En ambos poemas se evidencia cuán fuerte y atrayente seguía siendo la figura de Efraín Aguilar Fuentes, cuya dolorosa ausencia es evocada constantemente en algunos de los momentos más tristes de *Tránsito Lírico*. Así lo confirman también algunos aspectos de la biografía de la autora.

«Ayuno», sin caer en vulgares lugares comunes, es un poema que expresa la soledad sexual que rodea a una mujer cuando ha enviudado amando a su marido. Magdalena, abrumada por la ausencia de la imponente figura de un hombre de la talla de Efraín Aguilar Fuentes, y cargada con el peso de una tempranísima viudez, no pudo dejar de expresar su atribulado apetito sexual que, por imposible, magnificaba para siempre sus exasperantes aristas.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

B. RETORNO A LA TERNURA. EXPRESIONES ÚLTIMAS DEL DOLOR ANTE LA MUERTE DE UNA HIJA.

El 7 de abril de 1971, una dolorosa leucemia ponía fin a la vida de Lilian Aguilar Spínola de Aguilar, única hija mujer de Magdalena. Este hecho, lacerante y demoledor, no sólo dejaba en la orfandad a tres niños, sino que abría la puerta a la más infinita de las desolaciones de una madre cuya voz de poeta se resistía a callar frente a la muerte. Motivada por este incommensurable sentimiento, Magdalena escribe los angustiantes y conmovedores versos que integran su elegía "En Vela". Influida por la impronta desgarradora del "Viento Negro" de César Brañas —aspecto que puede observarse ya desde el acápite del poema—, Magdalena da a luz este poema con el cual pone cierre final a su poemario *Tránsito Lírico*.

Entraña especial interés el hecho de que en *Tránsito Lírico* la autora únicamente indicara la fecha en que fueron escritos tres poemas: la "Elegía del que cayó" (fecha, según reza al final, en el «*Día de los Muertos, 1944*»), "Nocturnal de Otoño" (poema en el que también se indica que fue escrito en «*Santiago de Chile, otoño de 1954*») y "En Vela" (poema fechado en 1971). El interés radica en que al menos dos de estos poemas se encuentran cifrados en torno a la muerte arrebatadora de dos de sus seres más queridos: la "Elegía del que cayó", poema en el que Magdalena, diez años después, rememora el fusilamiento de quien fuera su marido; y "En Vela", elegía que surge el mismo año en que su hija Lilian muere. Por otro lado, "Nocturnal de Otoño" también es una obra cuyos versos destilan el dolor profundo que causa la aridez de la soledad. Este sentimiento es tan acendrado que, en ocasiones, recuerda las emociones evocadas en la "Elegía del que cayó", motivo por el cual no es ocioso conjeturar que, dado que fue escrito en 1954, conlleva el recuerdo de Magdalena a veinte años del terrible deceso de Efraín Aguilar. Mientras el poema de 1944 dice:

«Rielar de la luna llena
el día dos de noviembre,
¡qué añorar de cosas idas
en la noche que se enciende!
(...)
Mutismo de noche grande,
soledad que sabe a muerte;
el aire que se respira
a silencio y luna huele.
(Spínola, 1971: 37-38)

En *'Nocturnal de Otoño'* se lee:

En argentada soledad duermen las calles
donde el Otoño ambula desolado;
los árboles tiritan
con la osamenta en desamparo.

(...)

Redonda y pálida la luna
congela los tejados.
Todo respira frío
entre el polvo y el astro.
(Spinola, 1971: 79)

La *"Elegía del que cayó"*, y probablemente *"Nocturnal de Otoño"*, son poemas alimentados por un sentimiento ya reposado en torno a la muerte. Aunque en ambos el dolor expresado es extremo, se trata de un sentimiento ya decantado por el peso inexorable del calendario. Sin embargo, en la elegía *"En Vela"*, asistimos a un dolor luctuoso que aún no recibe la beneficiosa cura del tiempo; de ahí que la poeta inquiete y clame ante la imposibilidad de regresar a su hija para volver a estar con ella. De ahí que la palabra emerja con los puños cerrados para denunciar un dolor que, por profundo, no recibe ni resignación, ni remedio, ni calma. He aquí el poema:

En Vela

junto a una rosa yacente

A mi hija Lilia

... Al viento lóbrego confío
en la noche amortecida
Mi carne escéptica y mi sueño,
Mi angustia y mi canto.

César Brañas
(«Viento Negro»)

En esta noche en que el dolor golpea
-mar que bate la costa acantilada-
camino entre cipreses y sauces cabizbajos,
repasando las huellas de mi rosa
que se tiende en la sombra compacta y recogida.

Para medir el río de mi pena,
el río negro que viajó dolido
arrastrando sollozos y clamores,

me como al mirador del tiempo.
Para sondear la hondura en que cayera
mi lámpara de jade,
busco una estrella en el nadir de un pozo.

Helados vientos desgajaron
la rosa que pendía de mi rama,
cuando Abril, ¡oh contraste
violento de las cosas!,
con su haz de resplandores en la mano
y su fiesta de trinos
y su oleada de aromas deleitosos,
saludaba triunfante y sonreía.

Mi flor inmóvil:
¿Qué invierno prematuro
apagó tus colores
hasta dejarte desvaída y quieta?

¿Entre qué nubes pardas te escondiste,
lucero de noviembre?

¿En qué abismo sombrío resbalaste,
sonaja jubilosa?

Mi pájaro canoro:
¿Qué atmósfera maligna
te indujo a suspender tu vuelo?

Cada vez más lejana e imprecisa.
Te desvaneces, espiral de humo;
te me pierdes
entre el no ser y la vivencia
de algún ignoto cielo
o de la nada...
Ya no puedo seguirte con los ojos
sabiéndote tan mía.
¿Acaso no bulliste
en el propio torrente de mi sangre?
¿No eras tú la burbuja
penetrada de un río subterráneo
que absorbieron mis áreas sensoriales?
¿Un óvulo de amor que se ensanchaba
en mi barro turgente y laborioso?

Guías de sed se alargan
de mi reseco tallo
para alcanzarte, arroyo,
y sosegar el ansia de beberte
sin demoras que asfixien o quebranten.

Ahora que discurre de la mano del viento,
¿oirás mi soliloquio que se enreda
a tu voz sin sonido?
¿Te llegarán mis pensamientos

como una tempestad de amaratadas hojas?

Nada altera la noche.
Ni un vago resplandor lejano,
ni una estrella furtiva.
¡Mancha de tizne que se extiende
en la piel insensible de la Tierra!
Ni siquiera la brisa
suspira entre los árboles.
Sólo graznan los búhos,
los invisibles búhos de la Muerte.
El frío me traspasa
y busco su calor que ya no encuentro.

Estoy sola, a merced de mi congoja.
No, sola no.
Conmigo está su gesto,
su recuerdo de dulce primavera,
su flexible y florido junco,
la risueña manzana de su rostro,
su cascabel dormido.
Conmigo, toda Ella.

Está conmigo, en mí, pero inasible.
Es y no es al mismo tiempo.
No enrojece su cálida amapola
el valle ensombrecido de mi frente;
no atraviesa mi oído
su voz de junio iluminada;
no me roza su aliento,
aura amorosa de verano.

Quemándome de anhelos
dibujo en la añoranza su contorno;
la llamo con la voz de los panales
e inquiero con los ojos
hambrientos de mirarla;
con la sed en las manos
por tocar su corola;
muy ágiles los pies para buscarla
y pedirle
que vuelva ya de su letargo súbito,
y que su risa
se columpie en el aire y lo apasione
de escalas armoniosas.

Dentro de mí una voz aflora repentina:
«¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea?
¿Cómo quieres que torne a su destierro?
Ella sutil en su incorpórea fase,
tú encadenada a tu herrumbroso lastre».

Otra vez el silencio,
el gran silencio del vacío.
Mas luego reflexiono:

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Es vano empeño recobrar su esencia
en el rosal desmantelado ahora.
Inútilmente busco cada noche
en un cielo de mármoles sombríos
su estrella de topacio,
su arcángel de lumínicos revuelos.

Entro muy hondo en mi amargura y clamo:
Barcos sin remos:
Búcaros vacíos:
Campanas sin badajo:
¡Llamadme vuestra hermana!

Me refugio en mi cosmos mansamente,
y me pregunto:
¿Quién la verá recrearse entre la luz insomne?
¿Qué música de aromas será para su oído?
¿Qué espuma de jazmines lamerá sus sandalias?
¿Qué brisa de aleluyas empujará su nave?

Si pudiera
olvidar que se ha ido;
que instante tras instante está alejándose
hasta no sé qué límites ignotos;
no recordar que el tiempo
está desintegrando su corola.
Querría ser bejuco
o un pájaro cualquiera
o un metal ignorado,
no sentir que el punzón de la memoria
horada mi sustancia, estremeciéndola.

Sola,
inmensamente sola...
El recuerdo que me llevó hasta Ella
desanduvo el camino,
y ahora vuelvo
a esta dimensión tan desolada.
Ni un rumor quiebra
los húmedos cristales de la noche.
El silencio agudiza sus espinas,
me taladra las sienas,
es dolor en mi oído.
Crece... crece... lo allana todo,
el ambiente, las cosas y la altura.
Es mi silencio vivo en el silencio inerte,
es el silencio de Ella en mi angustia infinita.

1971

En los versos desangrados de "En Vela", Magdalena Spínola desenvuelve su alma para destilar sentimientos que causan gran conmoción. Para recorrer con ella ese calvario, y de

acuerdo con las instancias metodológicas propuestas para el análisis, se apuntará lo siguiente acerca de los elementos que conforman la estructura lingüística de «En Vela»:

1. Elementos fónico-fonológicos:

A la natural economía del sistema fonético de la lengua se debe la utilización del registro completo de fonemas vocálicos en esta elegía; sin embargo, sobresale el uso de la e/e (398 veces) y la a/a (369 veces), tanto en su forma de pronunciación normal como en su forma de pronunciación con acento de intensidad. Es frecuente también la aparición de la o/o (284 veces); en menor cantidad, le siguen la i/i (218 veces) y la u/u (103 veces). Se registran, asimismo, un número de 74 vocales indistintas, generalmente ubicadas en las sinalefas.

Como se observa, las vocales más frecuentes son aquellas que se pronuncian en forma abierta o media. Por el contrario, las vocales cerradas aparecen menos: la i/i, vocal con el timbre más agudo, se repite considerablemente, aunque existe una sensible disminución en la frecuencia de la u/u.

Tómese en cuenta el siguiente cuadro:

Fonemas vocálicos	I	II	III	IV	V	VI	VI	VI	IX	X	XI	XI	XI	XI	X	X	X	X	XI	X	Total
e	9	1	1	5	6	2	2	3	1	1	1	8	1	1	1	2	2	1	2	2	278
É	1	5	3	3	4	2	2	1	3	3	8	7	6	6	8	9	2	4	6	1	120
a	1	1	1	8	1	2	6	2	7	1	1	1	1	2	1	7	1	1	1	2	247
á	7	4	8	1	1	2	1	1	7	5	7	2	6	1	4	9	6	8	1	4	122
i	7	6	8	6	1	1	1	1	5	9	1	6	8	1	3	1	5	8	1	1	156
í	1	5	5	1	1	2	1	5	2	1	7	3	6	2	3	3	1	3	4	6	62
o	1	1	1	7	3	5	6	3	7	1	1	2	1	3	1	1	8	6	2	1	284
u	2	3	4	2	2	1	4	1	0	2	8	8	5	1	6	7	4	9	6	9	103
vocal indistinta	1	6	4	0	0	1	2	6	2	2	5	2	8	3	6	4	2	4	4	1	74

El recuento de los fonemas vocálicos de «*En Vela*» permite señalar que la poeta utiliza el nivel fónico-fonológico para crear una correspondiente sensación de llanto y dolor en un plano de índole semántica. Llama la atención, especialmente, la frecuencia de la *a/a* y la *i/i*, vocales a las que, en este caso y recurriendo al plano semántico, se les puede asignar un contenido evidentemente plañidero. Es decir, la particular utilización de los fonemas vocálicos permite a la poeta *reforzar* el sentido de tragedia y dolor que es natural en un canto elegíaco.

En cuanto a los fonemas consonánticos, pueden indicarse seis conjuntos en los que se agrupan las consonantes en orden de frecuencia: en primer lugar, aparece la *s/s* (325 veces); luego, en segundo lugar, la *n/n* (238 veces); en tercer lugar, la *l/l* (170 veces), *d/d* (170 veces) y *r/r* (169 veces); en cuarto lugar, la *m/m* (129 veces) y *t/t* (132 veces); en quinto lugar, las oclusivas *k/k* (109 veces) y *b/b* (94 veces) y, por último, en sexto lugar, la *R/R* (43 veces) y *p/p* (55 veces). Las demás consonantes consignadas en el respectivo cuadro no aparecen con una frecuencia significativa.

Como puede observarse, la diferencia entre el uso del sonido *s/s* (325 veces) y el que le sigue en frecuencia (*n/n*, 238 veces) es bastante significativa. Como se sabe, la *s/s* representa un sonido fricativo sordo, cuyo punto de articulación es linguo-alveolar. Se trata de un sonido que, en un nivel conceptual, onomatopéyico, puede representar o indicar un gran silencio y una gran dificultad, si no imposibilidad, de seguir hablando. Recuérdese que este es el sonido con el cual, en español, se pide silencio al interlocutor, indicando que ya no debe escucharse nada o que ya no hay nada que decir frente a un hecho. Por otro lado, los sonidos siseantes connotan desaprobarción o desagrado⁽⁴⁾.

Es muy significativo el hecho de que en este poema la acumulación de la consonante *s/s* vaya en aumento, de tal manera que al final del texto se registra este sonido 20 (estrofa XVIII), 22 (estrofa XIX) y 37 veces (estrofa XX) respectivamente. Es decir, la creación de un tono de silencio, logrado por la repetición de esta consonante, crece a medida que crece el dolor; la muerte impone su ausencia de voz, y entonces, la poeta exclama: «*Ni un rumor quiebra / los húmedos cristales de la noche. / El silencio agudiza sus espigas, / me taladra las sienas, / es dolor en mi oído.*» Al igual que este callado enfrentamiento con la muerte, el sonido *s/s* «*Crece... crece... lo allana todo (...)*», y Magdalena demuestra con ello la finura de su oído y su sentido claro de la musicalidad del verso.

Fonema sonoro	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	Total
n/n	8	10	14	2	4	2	4	27	7	9	22	8	14	17	12	15	7	10	19	26	298
m/m	18	10	20	4	6	8	3	30	11	14	24	16	15	27	12	34	8	20	22	37	325
t/t	7	3	9	5	3	1	2	15	4	7	10	5	5	5	12	8	2	3	18	12	132
ts/ts	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
l/L	10	5	5	2	2	1	2	5	2	5	8	7	2	13	7	4	4	7	11	8	106
ll	7	8	10	3	1	2	2	13	3	4	18	7	7	21	5	18	1	7	10	24	170
dl/dl	7	8	10	3	1	2	2	13	3	4	18	7	7	21	5	18	1	7	10	24	170
r/r	6	14	7	8	3	1	4	16	6	4	13	7	7	15	10	8	7	17	14	10	189
R/R	3	3	4	0	1	1	0	8	2	2	4	3	2	1	2	3	1	2	3	3	43
ph	1	1	1	1	0	0	1	4	3	1	2	3	1	1	0	2	1	1	3	2	29
ch	2	2	1	1	0	2	2	4	0	1	1	3	2	3	0	1	1	3	3	0	32
p/p	4	6	2	2	1	0	2	7	1	2	4	1	3	7	2	2	1	4	3	1	66
mb	5	8	4	4	1	2	2	9	2	7	3	7	12	6	4	5	8	13	7	12	128
b/b	4	2	4	3	3	4	1	15	3	2	10	3	5	7	2	7	5	3	2	8	94
ñ	1	3	0	0	0	0	0	1	2	1	2	1	1	1	1	1	1	0	0	4	20
ñ	0	0	3	1	0	0	1	0	0	0	2	2	1	0	3	1	0	1	0	1	15
ñ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	3
ts/ts	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	4

El segundo grupo en orden de frecuencia de aparición es el representado por el sonido nasal sonoro linguo-alveolar n/n. En este caso, en un nivel onomatopéyico, se trata de un sonido que, adscrito al nivel conceptual general de la elegía, da idea de un constante y prolongado gemido. Se trata pues, de una voz dolorosa que sigue la ruta de su llanto.

El tercer grupo de fonemas está formado por consonantes sonoras, es decir, aquellas en las que las cuerdas vocales se aproximan y vibran, aunque la l/l se articula en forma lateral, la d/d es oclusiva y la r/r vibrante. El cuarto grupo lo integran la m/m (nasal sonora) y la t/t (oclusiva sorda). El quinto grupo incluye dos oclusivas, la k/k (oclusiva sorda) y la b/b (oclusiva sonora); y por último, el sexto grupo está formado por la R/R (vibrante sonora) y la p/p (oclusiva sorda). De estos grupos compuestos por nueve consonantes en total, destacan especialmente las cinco consonantes oclusivas, ya que su uso, en un nivel formal, puede aso-

ciarse, en un nivel conceptual, al tono general del poema en cuanto al registro del dolor y el llanto que provoca la muerte de un ser querido.

«*En Vela*» es un poema extenso, formado por XX estrofas irregulares, compuestas por versos polirrítmicos sin rima: la primera estrofa con 5 versos, la segunda con 7, la tercera con 8, la cuarta con 4, la quinta y la sexta con 2 versos cada una, la séptima con 3, la octava con 15, la novena y la décima con 5 versos cada una, la undécima con 11, la dicesimosegunda y la dicesimotercera con 8 cada una, la dicesimocuarta con 13, la dicesimoquinta con 5, la dicesimosexta con 9, la dicesimoséptima y la dicesimooctava con 5 cada una, la dicesimonovena con 11 y, por último, la vigésima estrofa con 15 versos.

Como se ha anotado en el párrafo anterior, a esa irregularidad en cuanto a la composición estrófica debe agregarse la diversidad de metros empleados por Magdalena Spínola en esta elegía; así, la poeta utiliza desde un verso de dos sílabas, hasta algunos versos alejandrinos. El número en que se emplea cada metro es el siguiente:

Bisílabo	1
Tetrasílabos	4
Pentasílabos	7
Hexasílabos	2
Heptasílabos	48
Octosílabo	1
Eneasílabos	11
Decasílabos	3
Endecasílabos	57
Dodecasílabo	1
Tridecasílabos	3
Alejandrinos	9

Es importante advertir que en la arquitectura estrófica de «*En Vela*» se comprueba nuevamente la raigambre posmodernista de Magdalena Spínola, quien a ciertos momentos de libertad métrica (puestos de manifiesto en la irregularidad en el número de versos de cada estrofa, en la gran variedad de metros empleados en un mismo poema y en la ausencia de rima) une estructuras versuales cuidadosa y rítmicamente elaboradas y medidas, oscilando entre el verso clásico y el libre.

Para elaborar esta elegía, Magdalena toma de la tradición clásica, principalmente, el uso reiterado del endecasílabo: de los 147 versos del poema, 57 están formados por endecasílabos en sus diferentes modalidades rítmicas. Le siguen, en un orden cuantitativo, el uso del heptasílabo, el cual aparece en 48 ocasiones. Ello permite establecer que, en algunos momentos, el poema se asemeja a la construcción estrófica propia de la silva.

Junto al octosílabo en el verso popular, el endecasílabo es el metro más usado en la poesía española; ambos, «(...) por naturaleza pertenecen a la clase de metros polirrítmicos, (...) Uno y otro se han venido aplicando durante siglos a toda clase de temas con mantenimiento regular de su ritmo variable y mezclado.» (Navarro Tomás, 1982: 31.) De procedencia italiana, el endecasílabo es, sin duda, «(...) el metro más complejo de la poesía española.» (Ibid., 115.)

En la génesis de la poesía románica, el heptasílabo surge como hemistiquio del alejandrino. Sin embargo, su cultivo aumentó a partir del Renacimiento, hasta alcanzar gran apogeo durante el neoclasicismo. En el interés de este estudio, interesa subrayar que según Navarro Tomás, el heptasílabo «(...) encontró nueva reacción favorable en el posmodernismo.» (Ibid. 28.)

Los endecasílabos de «*En Vela*» están contruidos con base en la gran variedad de modalidades rítmicas que este metro admite (ilustran la versatilidad del endecasílabo las 171 variaciones rítmicas que Navarro Tomás ha consignado en él. Ibid., 91-109). Recuérdese que el único acento fijo del endecasílabo es el que se sitúa en la décima sílaba.

De los 57 endecasílabos de «*En Vela*», 21 están acentuados en tercera, sexta y décima, formando así el clásico endecasílabo melódico de tres acentos. Como se ha anotado en el análisis de «*Ayuno*», recuérdese nuevamente que «*El carácter rítmico de este verso es calificado de flexible y productor de blanda armonía por Navarro Tomás.*» (Dominguez Caparrós, 1985: 59.) Se registran, asimismo, 12 endecasílabos acentuados en segunda, sexta y décima (endecasílabo heroico de tres acentos o *endecasílabo a maiori*). «*Es el tipo predominante en el endecasílabo castellano, y, según Navarro Tomás, produce una sensación rítmica de equilibrio y uniformidad.*» (Ibid., 59.) Los restantes endecasílabos se acentúan así: 4 acentuados en cuarta, sexta y décima (también considerados de tipo heroico por Navarro Tomás); 4 llevan acento en primera, cuarta, octava y décima (endecasílabos de tipo sáfico); 3 en segunda, cuarta, sexta, octava y décima (sáficos); 2 en segunda, sexta, octava y décima (heroicos); 2 en segunda, cuarta, octava y décima (sáficos); 1 en segunda, octava y décima (heroico); 1 en cuarta, octava y décima (sáfico); 1 en segunda, tercera, sexta y décima (heroico); 1 en segunda, cuarta, sexta y décima (sáfico); 1 en primera, tercera, sexta y décima (melódico); 1 en

cuarta, sexta, octava y décima (heroico); 1 en primera, cuarta, quinta, sexta y décima (sáfico); 1 en tercera, sexta, octava y décima (melódico) y, por último, 1 en tercera, octava y décima (melódico). Así, en total, hay 24 endecasílabos melódicos, 21 heroicos y 12 sáficos, todos ellos acentuados en la décima sílaba, tal como lo establece la norma. Puede colegirse entonces, que tanto en "Aymno" como en "En Vela", Magdalena Spínola manifiesta su particular predilección por los endecasílabos y, entre éstos, por los de tipo melódico y heroico, cuya combinación imprime al poema un ritmo melodioso y agradable al oído, sin tonos disociativos. Puede decirse, asimismo, que del ritmo melódico proviene la agradable musicalidad que percibe el lector en los textos, y del ritmo heroico se obtiene la transmisión de una sensación de equilibrio y mesura, así como de cierta solemnidad en el discurso.

La gran mayoría de los heptasílabos de «En Vela» no están concebidos como versos polirrítmicos autónomos, sino se ubican como apoyo o auxiliar de los endecasílabos, tal como sucede en las odas, silvas y otras composiciones estróficas. Así, hay 19 heptasílabos acentuados en segunda y sexta, siguiendo el esquema de los endecasílabos heroicos, y 16 que llevan acento en tercera y sexta, siguiendo a los endecasílabos melódicos. Los restantes heptasílabos, todos, invariablemente, llevan acento hacia la sexta sílaba. Si se toma en cuenta la gran cantidad de versos que se acentúan hacia la sexta sílaba, se podrá deducir que «En Vela» es un poema que lleva una línea de acentuación, más o menos fija, hacia la mitad de los versos.

Encuéntrense, asimismo, una serie de tres alejandrinos formados, respectivamente, por dos heptasílabos cada uno. En ellos, es notable el ritmo ascendente logrado por Magdalena, ya que los versos reciben acentuación invariable en primera, segunda, sexta y décimotercera sílabas, variando únicamente la acentuación en novena en el primer alejandrino, en décima en el segundo y en undécima en el tercero. Con estos versos, cuyo ritmo va en *crescendo*, la poeta cierra la serie de preguntas desgarradoras con que da fin a la estrofa XVIII.

También en estos versos, la habilidad de la poeta logra que los acentos se sucedan vertiginosamente, permitiendo la creación de una fuerte relación entre el plano fónico-fonológico y el plano semántico:

que vuelva ya de su letargo súbito (4 acentos)

que instante tras instante está alejándose (5 acentos)

hasta no sé qué límites ignótos (5 acentos)

Así pues, a través del análisis métrico-rítmico de esta elegía, Magdalena Spínola se revela como una escritora cuidadosa del oficio de formar los versos y manejar la palabra con

destreza. Sorprende la elaboración de esta elegía porque, aparentemente, se trata de un conjunto de versos libres en los cuales una madre discurre dolorosa y reflexivamente acerca de la condición de su hija ya muerta; una primera lectura inicial así lo indica. Sin embargo, el análisis de la estructura métrico-rítmica evidencia que Magdalena Spínola construyó cuidadosamente, y con apego a ciertas normas de versificación, un poema polirrítmico sin rima, cuya naturaleza íntima se explica a la luz de la inestabilidad estilística que caracterizó al posmodernismo, considerado éste como movimiento de transición entre el modernismo y la poesía de vanguardia.

La simetría estructural de «*En Vela*» también se evidencia en los encabalgamientos poco osados que, en términos generales, presenta el poema. La poca presencia de encabalgamientos forzosos, como por ejemplo los encabalgamientos léxicos o los abruptos⁽⁹⁾, se debe a que la poeta utiliza con frecuencia signos de puntuación que marcan una pausa al final de muchos versos. Cuando hay encabalgamientos, éstos no se dan entre dos términos sintácticamente indisolubles. Al igual que el análisis métrico-rítmico del texto, esta característica incide en la fluidez discursiva con la que se lee el poema. Sin romper el paralelismo fono-semántico de la lengua, la lectura de «*En Vela*» sería así (las plecas señalan el final normal del verso):

- 1 En esta noche en que el dolor golpea
 2 -mar que bate la costa scantilada-
 3 camino entre cipreses y sauces esbizzbajos,
 4 y 5 repasando las huellas de mi rosa / que se tiende en la sombra compacta y recogida.
 6 Para medir el río de mi pena,
 7 y 8 el río negro que viajó dolido / arrastrando sollozos y olamores,
 9 me asomo al mirador del tiempo.
 10 y 11 Para sondear la hondura ca que cayera / mi lámpara de jade,
 12 busco una estrella en el nadir de un pozo.
 13 y 14 Helados vientos desgajaron / la rosa que pendía de mi rama,
 15 y 16 cuando Abril, ¡oh contraste / violento de las cosas!,
 17, 18 y 19 con su haz de resplandores en la mano / y su fiesta de trinos / y su oleada de aromas delcitosos,
 20 saludaba triunfante y sonreía.
 21 Mi flor inmóvil:
 22, 23 y 24 ¿Qué invierno prematuro / apagó tus colores / hasta dejarte desvalida y quieta?
 25 y 26 ¿Entre qué nubes pardas te escondiste, lucero de noviembre?

- 27 y 28 ¿En qué abismo sombrío resbalaste, sonaja jubilosa?
- 29 Mi pájaro canoro:
- 30 y 31 ¿Qué atmósfera maligna / te indujo a suspender tu vuelo?
- 32 Cada vez más lejana e imprecisa.
- 33 Te desvaneces, espiral de humo;
- 34, 35, 36 y 37 te me pierdes / entre el no ser y la vivencia / de algún ignoto cielo / o de la nada...
- 38 y 39 Ya no puedo seguirte con los ojos / sabiéndote tan mía.
- 40 y 41 ¿Acaso no bulliste / en el propio torrente de mi sangre?
- 42, 43 y 44 ¿No eras tú la burbuja / penetrada de un río subterráneo / que absorbieron mis árcas senso-
riales?
- 45 y 46 ¿Un óvulo de amor que se ensanchaba / en mi barro turgente y laborioso?
- 47, 48 y 49 Guía de sed se alargan / de mi resaca tallo / para aloanzarte, arroyo,
y rosegar el ansia de beberte / sin demoras que asfixien o quebranten.
- 50 y 51 Ahora que discurre de la mano del viento,
- 52 ¿oirás mi soliloquio que se enreda / a tu voz sin sonido?
- 53 y 54 ¿Te llegarán mis pensamientos / como una tempestad de amoratadas hojas?
- 55 y 56 Nada altera la noche.
- 57 Ni un vago resplandor lejano,
- 58 ni una estrella furtiva.
- 59 ¡Mancha de tizne que se extiende / en la piel insensible de la Tierra!
- 60 y 61 Ni siquiera la brisa / suspira entre los árboles.
- 62 y 63 Sólo graznan los búhos,
- 64 los invisibles búhos de la Muerte.
- 65 El frío me traspasa / y busco su calor que ya no encuentro.
- 66 y 67 Estoy sola, a merced de mi congoja.
- 68 No, sola no.
- 69 Conmigo está su gesto,
- 70 su recuerdo de dulce primavera,
- 71 su flexible y florido junco,
- 72 la risueña manzana de su rostro,
- 73 su cascabel dormido.
- 74 Conmigo, toda Ella.
- 75 Conmigo, toda Ella.

- 76 Está conmigo, en mí, pero insalvable.
- 77 Es y no es al mismo tiempo.
- 78 y 79 No enrojece su cálida amapola / el valle ensombrecido de mi frente;
- 80 y 81 no atraviesa mi oído / su voz de junio iluminada;
- 82 no me roza su aliento,
- 83 aura amorosa de verano.
- 84 y 85 Quemándome de anhelos / dibujo en la añoranza su contorno;
- 86, 87 y 88 la llamo con la voz de los panales / e inquiero con los ojos / hambrientos de mirarla;
- 89 y 90 con la sed en las manos / por tocar su corola;
- 91, 92 y 93 muy ágiles los pies para buscarla / y pedirle / que vuelva ya de su letargo súbito,
- 94, 95 y 96 y que su risa / se columpie en el aire y lo apasione / de escalas armoniosas.
- 97 Dentro de mí una voz aflora repentina:
- 98 «¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea?
- 99 ¿Cómo quieres que torne a su destierro?
- 100 Ella sutil en su incorpórea fase,
- 101 tú encadenada a tu herrumbroso lastre».
- 102 Otra vez el silencio,
- 103 el gran silencio del vacío.
- 104 Mas luego reflexiono:
- 105 y 106 Es vano empeño recobrar su esencia / en el rosal desmantelado ahora.
- 107, 108, 109 y 110 Inútilmente busco cada noche / en un cielo de mármoles sombríos / su estrella de topacio, su arcángel de lumínicos revuelos.
- 111 Entro muy hondo en mi amargura y olamo:
- 112 Barcos sin remos:
- 113 Búcaros vacíos:
- 114 Campanas sin badajo:
- 115 ¡Llamadme vuestra hermana!
- 116 Me refugio en mi cosmos mansamente,
- 117 y me pregunto:
- 118 ¿Quién la verá recrearse entre la luz insomne?
- 119 ¿Qué música de aromas será para su oído?
- 120 ¿Qué espuma de jazmines lamerá sus sandalias?

121	¿Qué brisa de alheluyas empujará su nave?
122 y 123	Si pudiera / olvidar que se ha ido;
124 y 125	que instante tras instante está alejándose / hasta no sé qué límites ignotos;
126 y 127	no recordar que el tiempo / está desintegrando su corola.
128, 129 y 130	Querría ser bejuco, o un pájaro cualquiera, o un metal ignorado,
131 y 132	no sentir que el punzón de la memoria / horada mi sustancia, estremeciéndola.
133	Sola,
134	inmensamente sola...
135 y 136	El recuerdo que me llevó hasta Ella / desanduvo el camino,
137 y 138	y ahora vuelvo / a esta dimensión tan desolada.
139 y 140	Ni un rumor quiebra / los húmedos cristales de la noche.
141	El silencio agudiza sus espinas,
142	me taladra las sienas,
143	es dolor en mi oído.
144	Crece... crece... lo allana todo,
145	el ambiente, las cosas y la altura.
146	Es mi silencio vivo en el silencio inerte,
147	es el silencio de Ella en mi angustia infinita.

La sinalefa es una licencia poética que Magdalena emplea sin mayores particularidades en este poema; sin embargo, pueden señalarse los siguientes hiatos: entre la cuarta y la quinta sílaba del verso 97; entre la octava y la novena sílabas del verso 135; y otro más entre la primera y la segunda sílaba del verso 138.

Lo que se ha esbozado aquí acerca de la estructura métrico-rítmica de «*En Vela*» se sintetiza en los cuadros que se incluyen en el apartado correspondiente de las páginas siguientes.

2. Elementos gramaticales.

«*En Vela*» es un poema en el que las oraciones reflejan la construcción de una estructura sintáctica compleja y sumamente elaborada. La mayoría de sintagmas están formados por oraciones compuestas, con una o dos proposiciones subordinadas o coordinadas que realizan diversas funciones desde el punto de vista gramatical.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	En	No. Síl.	Pausas	Acentos			
1	1	En	de	ta	no	che	en	que	el	do	lór	gol	pé	a		0	11	6,3	2-6-10			
2	2	-már	que	bá	ta	la	oás	ta	a	can	ti	lá	de-				11	4,7	3-6-10			
3	3	ca	mi	no	en	tra	ci	pré	ees	y	sáu	oes	ca	biz	bá	jos,	=	14	7,7	6-6-13		
4	4	re	pa	sán	do	las	hué	las	de	mi	ró	sa					-	11	4,7	3-6-10		
5	5	que	se	tien	de	en	la	sóm	bra	oom	péc	ta	y	te	oo	gi	da		14	7,7	3-6-6-13	
6	1	Pa	ra	me	dir	el	ri	o	de	mi	pé	na,					0	11	4,7	4-6-10		
7	2	el	ri	o	né	gro	qué	via	jó	do	li	do						11	5,6	2-4-6-6-10		
8	3	a	mas	trán	do	so	ló	zos	y	clá	mó	rea,					0	11	7,4	3-6-10		
9	4	me	a	só	mo	el	mi	ra	dór	das	tém	po,						9	6,3	2-4-6-6		
10	5	Pa	ra	son	de	el	la	hon	dú	na	en	que	ca	yé	ra			-	11	4,7	4-6-10	
11	6	mi	tám	pa	ra	de	ji	de,											7	4,3	2-6	
12	7	búe	co	u	na	es	tré	lla	en	el	na	dir	de	un	pó	zo,			11	5,6	1-4-6-10	
13	1	He	lí	dos	vién	los	des	ga	ji	ron								9	5,4	2-4-6		
14	2	la	ró	sa	que	pen	di	a	da	ra	rá	ma,							11	3,6	2-6-10	
15	3	cuan	do	A	bril,	jón	con	trás	ta									-	7	3,4	3-4-6	
16	4	vio	tán	to	de	las	có	esal,											7	3,4	2-6	
17	5	con	su	ház	de	rea	plan	dó	res	en	la	má	no					-	11	7,4	2-6-10	
18	6	y	su	fés	ta	de	tri	nos											-	7	4,3	3-6
19	7	y	su	o	leá	da	de	a	ró	mas	de	lei	tó	oes,				=	11	4,7	3-6-10	
20	8	sa	lu	dá	ba	trium	fán	te	y	son	re	i	a,						11	7,4	3-6-10	
21	1	Mi	tór	in	mó	vit												0	5	2,3	2-4	
22	2	¿Qué	in	viér	no	pre	ma	tú	ro									-	7	3,4	1-2-6	
23	3	a	pa	gó	tus	oo	ló	res										-	7	3,4	3-6	
24	4	has	ta	de	jér	te	deá	va	i	da	y	quí	ta?						11	5,6	4-8-10	
25	1	¿En	tre	qué	su	bas	pár	das	ta	es	con	dis	ta,					=	11	7,4	3-6-10	
26	2	lu	cé	ro	de	no	viém	bre?											7	3,4	2-6	
27	1	¿En	qué	a	bis	mo	som	brí	o	res	ba	lís	ta,					=	11	7,4	2-3-6-10	
28	2	so	ná	ja	ju	bi	ló	sa?											7	3,4	2-6	
29	1	Mi	pá	ja	ro	ca	nó	ro,											0	7	4,3	2-6
30	2	¿Qué	at	mós	fe	ra	ma	lig	na									-	7	4,3	1-2-6	
31	3	te	in	dú	jo	a	sus	pen	dér	tu	vué	lo?							9	6,3	2-6-6	

Capítulo III 112

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Errores	No. de	Puntos	Asignos	
32	1	Cá	de	véz	más	la	ja	ra e in	pre	ci	en.					0	10	3,7	1-3-8	
33	2	Te	des	va	nó	cos,	es	pl	ni	de hó	mo;					=	10	6,8	4-8-8	
34	3	te	me	pár	des											-	4	2,2	2	
35	4	én	be el	no	odr	y	la	vi	vén	ca							9	4,6	1-4-8	
36	5	de al	gún	ig	na	ta	eté	lo									-	7	5,2	2-8
37	6	o	de	la	ná	de...												6	1,4	4
38	7	Ya	na	pué	do	se	gúr	te	con	los	ó	jos					-	11	7,4	3-6-10
39	8	se	bién	do	la	tán	mi	a.										7	4,3	2-6
40	9	¿A	cá	so	no	bú	lles	te									-	7	3,4	2-6
41	10	en	el	pró	pío	to	rán	te	de	mi	sán	gra?					=	11	7,4	3-6-10
42	11	¿No e	rae	tú	la	bur	bú	ja									-	7	3,4	3-6
43	12	pa	na	trá	da	de un	rí	o	sub	te	má	na	o				-	12-1	4,8	3-6-10
44	13	que ab	sor	bé	ron	mié	a	re as	sen	so	riá	lee?						11	4,7	3-6-10
45	14	¿Un	ó	vu	lo	de a	mór	que	se én	sen	chá	ba					-	11	5,5	2-6-8-10
46	15	en	mi	bé	mo	tur	gún	te y	la	bo	rió	eo?						11	7,4	3-6-10
47	1	Gul	as	de	edé	se a	lár	gen									=	7	4,3	1-4-6
48	2	de	mi	re	es	co	bá	lo										7	5,2	1-4-8
49	3	pá	ra al	can	zár	te, u	mó	yo,										7	5,2	1-4-8
50	4	y	so	se	grá	el	én	ale	de	be	bér	te					=	11	7,4	4-6-10
51	5	sin	de	mó	ras	que as	fi	nien	o	que	brán	ten.						11	4,7	3-6-10
52	1	A	hó	ra	que	die	cú	rae	de	la	má	no	del	vien	to,	ó	14	7,7	2-6-10-13	
53	2	¿oi	rás	mi	so	li	ló	quib	que	se en	nó	da					-	12	8,4	2-6-10
54	3	a	tu	vóz	sán	so	ni	do?										7	3,4	3-6
55	4	¿Te	se	gn	rán	mié	pén	es	mién	los							-	9	4,5	4-8
56	5	de	mo u	na	tem	pee	bá	de a	mo	ra	bá	des	hó	jos?				13	6,7	6-10-12

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Encab	No. Bil	Pause	Acentos	
84	1	Que	mán	do	me	de a	nhé	loe								-	7	4,3	2-6	
85	2	di	bú	jo en	la a	ño	rán	za	su	con	tór	no,					11	7,4	2-6-10	
86	3	la	lá	mo	con	la	vóz	de	loe	pa	ná	lee				-	11	6,6	2-6-10	
87	4	e in	qué	ro	con	los	ó	Joe								-	7	3,4	2-6	
88	5	ham	brán	tos	de	mi	rír	ta;								-	7	3,4	2-6	
89	6	con	la	séd	en	tes	má	noe								-	7	3,4	3-6	
90	7	por	to	cár	su	co	ró	le;									7	3,4	3-6	
91	8	muy	á	gi	tes	los	piés	pa	ra	bus	cár	le				-	11	6,5	2-6-10	
92	9	y	pe	dir	le												4	1,3	3	
93	10	que	vuel	va	yá	de	su	le	tár	go	sú	bi	to,			=	12-1	4,8	2-4-8-10	
94	11	y	que	su	rí	sa											-	5	2,3	4
95	12	se	co	lóm	pie en	el	ál	ra y	lo a	pa	sío	ne				-	11	7,4	3-6-10	
96	13	de es	cá	las	ar	mo	nió	ese									7	3,4	2-6	
97	1	Dén	tro	de	mí	u	na	vóz	a	fió	ra	re	pen	ti	na:	0	14	7,7	1-4-7-9-13	
98	2	¿Có	mo in	tén	tes	to	cár	la en	su	flu	i	déz	e	té	ree?		14	7,7	1-3-6-11-1	
99	3	¿Có	mo	qué	tes	que	tór	ne a	su	des	té	ro?					11	4,7	1-3-6-10	
100	4	É	lla	su	di	en	su in	cor	pó	rea	fá	ee.				=	11	4,7	1-4-6-10	
101	5	tú en	ca	de	ná	da a	tu he	rum	bró	so	tes	tre.					11	6,2	1-4-6-10	
102	1	O	tra	véz	el	al	tén	cio,								=	7	3,4	3-6	
103	2	el	grán	si	tén	cio	dai	va	cl	o.							9	5,4	2-4-8	
104	3	Mes	lué	go	re	fe	xó	no:								0	7	3,4	2-6	
105	4	Es	vá	no em	pé	ño	re	co	brár	su e	sén	cia					11	5,6	2-4-6-10	
106	5	en	el	ro	sál	des	mán	te	lá	do a	hó	ra				0	11	4,7	4-6-8-10	
107	6	l	nú	ti	mán	te	bús	co	cá	da	nó	che				0	11	5,6	2-4-6-8-10	
108	7	en	un	cié	lo	de	már	mo	les	som	brí	oe					11	4,7	3-8-10	
109	8	su es	tré	lla	de	to	pá	cio,								=	7	3,4	2-6	
110	9	su ar	cán	gél	de	lu	mí	ni	cos	re	vué	loe.					11	3,6	2-6-10	

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Encs	No. Sil	Pauses	Acentos
133	1	Só	la,													=	2		1
134	2	in	mén	ta	men	ta	só	ta...									7	5,2	2-6
135	3	El	re	cuér	do	que	me	lle	vó	has	ta É	lla				-	11	4,7	3-6-10
136	4	des	an	dú	vo el	ca	mí	no,								=	7	4,3	3-6
137	5	y a	hó	ra	vuél	vo										-	5	3,2	2-4
138	6	a	és	ta	di	men	sión	tan	dé	so	lá	da					11	8,5	2-6-8-1
139	7	Ni ún	ru	mór	qué	bra										-	5	3,2	1-3-4
140	8	los	hú	ma	dos	cris	tá	les	de	la	nó	che					11	7,4	2-6-10
141	9	El	si	lén	cio a	gu	dí	za	sus	es	pi	nas,				=	11	7,4	3-6-10
142	10	me	ta	lá	dra	las	sié	nes,									7	4,3	3-6
143	11	es	do	lór	en	mi o	i	do.									7	3,4	3-6
144	12	Cré	ce...	cré	ce...	lo a	lá	na	tó	do,						=	9	4,5	1-3-6-8
145	13	el	am	bién	ta,	las	có	sas	y	la al	tú	ra.					11	4,7	3-6-10
146	14	Es	mi	si	lén	cio	vi	vo en	el	si	lén	cio i	ner	te,		=	13	7,6	4-6-10-
147	15	es	el	si	lén	cio	de É	lla en	mi an	gús	ta in	fi	ni	ta.			13	7,6	4-6-9-1

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Enca	No. Sil	Pausa	Acentos
111	1	En	tro	muy	hón	doen	mi a	mar	gú	ra y	dá	mo				0	11	9,2	1-4-6-10
112	2	Bár	cos	sin	ré	mo:										0	5	2,3	1-4
113	3	Bú	ca	ros	va	ci	os:									0	6	3,3	1-5
114	4	Cam	pé	nas	sin	ba	dá	jo:								0	7	3,4	2-6
115	5	¡La	má:	me	vués	tra her	má	na!								=	7	3,4	2-4-6
116	1	Me	re	fu	go en	mi	cós	mo:	mén	sa	man	ta,				=	11	7,4	3-6-8-10
117	2	y	me	pre	gún	to:										0	5	2,3	4
118	3	¿Quién	ta	ve	rá	re	cre	ár	se en	tre	la	lúz	in	sóm	ne?		14	8,6	1-4-7-11-13
119	4	¿Qué	mú	si	ca	de a	ró	mas	se	rá	pa	ra	su o	i	do?		14	7,7	1-2-6-9-13
120	5	¿Qué es	pú	ma	de	jaz	mi	no:	la	me	rá	sus	san	dá	las?		14	7,7	1-2-6-10-13
121	6	¿Qué	bri	sa	de a	to	lú	yao	em	pu	ja	rá	su	ná	ve?		14	7,7	1-2-6-11-13
122	1	Si	pu	dé	ra											-	4	1,3	3
123	2	el	vi	dár	que	se ha	i	do:									7	3,4	3-6
124	3	que ins	tán	te	trás	ins	tán	to es	tá a	le	ján	do	se			-	12-1	7,5	2-4-6-8-10
125	4	hás	ta	no	sé	qué	li	mi	tes	ig	nó	tos					11	4,7	1-4-5-6-10
126	5	no	re	cor	dár	que el	tóm	po								-	7	4,3	4-6
127	6	es	tá	des	in	te	grán	do	su	co	ró	la					11	2,9	2-6-10
128	7	Que	rri	a	ser	be	jú	co								-	7	3,4	2-6
129	8	o un	pá	ja	ro	cual	qué	ra								-	7	3,4	2-6
130	9	o un	me	tá	ig	no	rá	do:									7	3,4	3-6
131	10	no	sen	tir	que el	pun	zón	do	ta	me	mó	na				-	11	3,8	3-6-10
132	11	ho	ná	da	mi	sus	tán	ca, es	tre	me	ción	do	ta				12-1	7,5	2-6-10
133	1	Só	la,													=	2		1
134	2	in	mén	sa	men	te	só	la...									7	5,2	2-6

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Enosh.	No. SR	Pases	Acertos
57	1	Ná	de al	té	ra	la	nó	che.								0	7	4,3	1-3-6
58	2	Ni un	vé	go	ree	plan	dór	lo	já	no.						=	9	6,3	2-6-8
59	3	ni u	na es	tré	la	fur	ti	vé.									7	4,3	3-6
60	4	Mén	cha	de	tiz	na	que	se ex	tén	de						-	9	5,4	1-4-8
61	5	en	la	pál	in	sen	al	bie	de	la	Tié	rrel					11	7,4	3-6-10
62	6	Ni	al	qué	ra	la	bri	sa								-	7	4,3	3-5
63	7	eue	pl	ra en	tre	los	ár	bo	les.								8-1	3,5	2-6
64	8	Só	lo	gráz	nan	los	bú	hos.								=	7	4,3	1-3-6
65	9	los	in	vi	al	bias	bú	hoe	de	la	Muer	te.					11	5,6	4-6-10
66	10	Ei	fri	o	me	tras	pá	sa								-	7	3,4	2-6
67	11	y	búa	ca	su	ca	lor	que	yá	no en	cuén	tro.					11	6,5	2-6-10
68	1	Es	tóy	só	la,	a	mer	céd	de	mi	con	gá	ja			0	12	4,8	2-3-7-11
69	2	Nó,	so	la	nó.											0	4	1,3	1-4
70	3	Con	mi	go es	bá	su	gés	to,								=	7	4,3	2-4-6
71	4	su	re	cuér	do	de	dú	ca	pri	ma	vé	ra,					11	4,7	3-6-10
72	5	su	ra	xi	bie y	fo	ri	do	jún	co,						=	9	4,5	3-6-8
73	6	la	ri	sué	ra	man	za	na	de	su	róe	tro,					11	4,7	3-6-10
74	7	su	cas	ca	bá	dór	mi	do.								0	7	4,3	4-6
75	8	Con	mi	go	to	de É	la.										6	3,3	2-5
76	1	Es	bá	con	mi	go, en	mi,	pa	ro l	na	al	bie.				0	11	6,5	2-4-6-10
77	2	Es	y	no es	al	mís	mo	tém	po.							0	6	3,5	1-3-7
78	3	No en	ro	já	ca	su	cá	li	de a	ma	pó	la				-	11	4,7	3-6-10
79	4	al	vé	lle en	sum	tra	cl	do	de	mi	frán	te,					11	7,4	2-6-10
80	5	no a	tra	vé	sa	mi o	l	du								-	7	4,3	3-6
81	6	su	vóz	de	jú	ni	o i	lu	mi	ná	de,						10	2,6	2-4-6
82	7	no	mé	ró	za	su a	tén	to,									7	4,3	3-6
83	8	su	ra a	mo	ró	sa	de	ve	ná	no.							9	6,4	1-4-8

Destaca sobremanera la gran ausencia del sujeto en muchas oraciones, las cuales llevan un sujeto tácito que indica que la acción realizada por el verbo la ejecuta un *yo poético* que, cotextualmente (gracias, especialmente a la dedicatoria del poema: «*A mi hija Lilia*»), se determina como el pronombre que hace referencia a la madre, y contextualmente se define como Magdalena Spinola misma, quien realiza todas las acciones (caminar, medir, asomarse, sondear, preguntarse, etc.) para encontrar a la hija muerta y luego resignarse con angustia a su pérdida. Se marca con ello, el tono profundamente intimista, lírico, que predomina en las canciones elegíacas.

Las oraciones que forman el poema se identifican con facilidad gracias a los signos de puntuación que, en este caso, indican el principio y el fin de esta cláusula sintáctica.

Destaca el uso del vocativo, elemento gramatical que sirve para llamar e invocar con más o menos énfasis a una persona o cosa personificada. En esta elegía, con vocativos que desde el punto de vista conceptual expresan una gran ternura, el sujeto tácito «yo», llama a una tercera persona, que cotextualmente (gracias a los morfemas que indican género femenino, como «*imprecisa*»; o a los adverbios de pertenencia, como «*mia*»; o a los pronombres como «*Ella*») se revela como ella, Lilian, la hija contextual a quien en su muerte se le dice: «*Mi flor inmóvil*», «*lucero de noviembre*», «*sonaja jubilosa*», «*Mi pájaro canoro*», «*arroyo*». En otra modalidad, también se emplean vocativos con un sentido metafórico, a través del cual la poeta llama a ciertas cosas a las que, por faltarles algo, ya no sirven, equiparándose con ellas: «*Barcos sin remos*: / *Búcaros vacíos*: / *Campanas sin badajo*: / *¡Llamadme vuestra hermana!*» Es decir, a través del vocativo se llama con urgencia a estas 'cosas' que están personificadas (prosopopeya), para que ellas se solidaricen con la madre, quien también se sabe incompleta. Asimismo, este énfasis, desde el punto de vista gramatical, se logra con el uso de la oración exclamativa en modo imperativo con la cual se cierra esta estrofa (XVII).

Otro rasgo que sobresale en cuanto a la estructura gramatical de «*En Vela*» es la recurrencia frecuente al estilo directo, giro idiomático que se usa para expresar literalmente lo que un sujeto dice en forma de diálogo. Generalmente, el estilo directo lo utiliza la poeta después del vocativo, y lo hace para dirigirse a la hija muerta a través de oraciones interrogativas que, por la forma sintáctica, constituyen proposiciones interrogativas directas con ausencia de nexos: «*Mi flor inmóvil*: / *¿Qué invierno prematuro* / *apagó tus colores* / *hasta dejarte desvaída y quieta?*»

También es necesario puntualizar la presencia de otro sujeto que, cotextualmente, se revela como «*una voz*» que forma parte del «yo» emisor del poema; este sujeto también dialoga en estilo directo, sólo que esta vez el interlocutor es la poeta misma, formando así un dialogismo retórico: «*Dentro de mí una voz aflora repentina*: / *¿Cómo intentas tocarla en su*

fluidez etérea? (...)» En el mismo sentido, el «yo» emisor del poema también dialoga consigo mismo cuando dice: «(...) y me pregunto: /¿Quién la verá recrearse entre la luz insomne? (...)»

Es notable el hecho de que casi todos los núcleos del predicado de las oraciones principales, y el de algunas proposiciones, están formados por verbos cuyo tiempo es presente, indicando con ello que se está expresando una acción momentánea al momento de la enunciación: *camino, me asomo, busco, te desvaneces, te me pierdes, se alargan, estoy, suspira, etc.* Gracias a este recurso, el poema da idea de una agonía que nunca cesa, porque siempre es actual y presente; Magdalena siente las aristas punzantes del dolor que representa la ausencia de su hija, ausencia que se manifiesta en un aquí y un ahora que no concluye nunca.

Por último, es preciso señalar que en uno de los momentos más culminantes del poema (estrofa XIX), momentos antes de que la poeta, en angustiante silencio, abra las puertas de su alma a la resignación (estrofa XX), las oraciones están construidas en modo subjuntivo: «*Si pudiera / olvidar que se ha ido*»; «*Querría ser bejuco*»; expresando con ello un vivo deseo cuya imposibilidad magnifica el sentido patético de la elegía.

Para analizar sintácticamente las oraciones de la elegía «*En Vela*», tómesese en cuenta el siguiente diagrama:

I

S. T desinencial: yo.

[En esta noche en (que el dolor golpea) } circ. de modo prop. subordinada
circ. de tiempo

—mar <que bate la costa acantilada>—

aposición (prop. adjetiva)

camino entre cipreses y sauces cabizbajos,

n.p.

circ. de lugar

repasando las huellas de mi rosa

circ. de modo

(que se tiende en la sombra compacta y recogida.) } prop. adjetiva

n.p.

circ. de lugar

II

S. T desinencial: yo.

[Para medir el río de mi pena,

circ. de finalidad

(el río negro <que viajó dolido

m.d. n.s. m.d.

prop. adjetiva

arrastrando sollozos y clamores.>)

prop. adjetiva

me asomo al mirador del tiempo.]

n.p. circ. de lugar

[Para sondear la hondura en (que cayera

circ. de finalidad prop. subordinada adverbial

mi lámpara de jade.

prop. subordinada

busco una estrella en el nadir de un pozo.]

n.p. o.d. circ. de lugar

III

[Helados vientos desgajaron

m.d. n. n.

la rosa (que pendía de mi rama.) }

Prop. subordinada adjetiva.

(cuando Abril, ¡oh contraste

encabezador n.s. or. unimembre

violento de las cosas!)

or unimembre

con su haz de resplandores en la mano

circ. de instrumento

y su fiesta de trinos

circ. de instrumento

y su oleada de aromas deleitosos.

circ. de instrumento

saludaba triunfante y sonreía.)

a.p. circ. de modo n.p.

prop. subordinada adverbial (de tiempo)

circunstancial de modo

IV

Mi flor inmóvil:

vocativo

[¿Qué invierno prematuro

s

apagó tus colores

a.p. e.d.

hasta dejarte desvaida y quieta?]

circunstancial de modo

Prop. interrogativa directa.
Estilo directo. Ausencia de
nexo.

V

¿Entre qué nubes pardas te escondiste.

circunstancial

lucero de noviembre?

vocativo

} Continuación de la estrofa IV.

VI

¿En qué abismo sombrío resbalaste.

circunstancial

sonaja jubilosa?

vocativo

} Continuación de la estrofa IV.

VII

Mi pájaro canoro:

vocativo

¿Qué atmósfera maligna

s

te indujo a suspender tu vuelo?

o. s.

n. p.

e. d.

} Proposición Interrogativa directa. Estilo directo. Ausencia de nexos.

VIII

[Cada vez más lejana e imprecisa.]

oración unimembre

[Te desvaneces, espiral de humo:

a. p. c.

n.

m. i.

te me pierdes

n. p. c.

entre el no ser y la vivencia

circ. de lugar

de algún ignoto cielo

circ. de lugar

o de la nada...]

circ. de lugar

S.T. desinencial: yo

[Ya no puedo seguir/te con los ojos
circ. t. circ. n.p. o.d. o.i c. de instr.

[sabiéndote tan mía.]
circ. de modo

[¿Acaso no bulliste
 en el propio torrente de mi sangre?]

[¿No eras tú la burbuja
 penetrada de un río subterráneo

(que absorbieron mis áreas sensoriales?)]
proposición subordinada adjetiva

[¿Un óvulo de amor (que se ensanchaba
proposición adjetiva
en mi barro turgente y laborioso?)]
circ. de lugar

} Oraciones Interrogativas

IX

[Guías de sed se alargan
n. m.i. n.

de mi reseco tallo
circ. de lugar

para alcanzarte, arroyo.
vocativo

y sosegar el ansia de beberte

sin demoras (que asfixien o quebranten.)
prop. subordinada adjetiva

} Circunstancial de finalidad

X

S.T. desinencial: yo

[Ahora (que discurras de la mano del viento.)
circ. de tiempo (proposición subordinada adverbial)

¿Oirás mi soliloquio <que se enreda

s.p. o.d. prop. adjetiva

Prop. Interrogativa directa. Estilo directo. Ausencia de nexo.

a tu voz sin sonido?>

prop. adjetiva

¿Te llegarán mis pensamientos

oración interrogativa

como una tempestad de amoradas hojas?]

oración interrogativa

XI

[Nada altera la noche.]

n. s. o.d.

[Ni un vago resplandor lejano,

oración unimembre

ni una estrella furtiva.]

oración unimembre

[¡Mancha de tizne que se extiende

en la piel insensible de la Tierra!]

Oración de predicado quasi-reflejo.

[Ni siquiera la brisa

m.d. n.

Frase adverbial de negación que modifica al sujeto y al predicado.

suspira entre los árboles.]

n. circ. de lugar

[Sólo graznan los búhos,

circ. de modo n. m.d. n.

los invisibles búhos de la Muerte.]

apozición

[El frío me traspasa

m.d. n.s. o.d. n.p.

y (busco su calor <que ya no encuentro>)].

con. cop. n. o.d. prop. subordinada adjetiva

Prop. coordinada. S.T. de la proposición coordinada, contextual y desinencial: yo.

XII

[Estoy sola, a merced de mi congoja.] } S.T. desinencial: yo. Núcleo del Predicado: verbo copulativo.

n. predicativo circunstancial de modo

[No, sola no.]
oración unimembre

[Conmigo está su gesto,
circ. de compañía n. m.d. n

su recuerdo de dulce primavera,
m.d. n. m.d.

su flexible y florido junco,
m.i. m.d. n.

la risueña manzana de su rostro,
m.d. n. complemento

su cascabel dormido.]
m.d. n. m.d.

} Sujeto compuesto

[Conmigo, toda Ella.]
oración de predicado no verbal

XIII

[Está conmigo, en mí, pero inasible.] } S.T. contextual: ella. Núcleo del predicado: verbo copulativo.

n. predicativo

[Es y no es al mismo tiempo.] } Predicado compuesto, verbos copulativos.

n. circ. n. predicativo

[(No enrojece su cálida amapola
circ. n.p. od.

el valle ensombrecido de mi frente:)
m.d. n.s. complemento

(no atraviesa mi oído
circ. n.p. o.d.

su voz de junio iluminada:)
m.d. n.s. complemento

(no me roza su aliento,
circ. o.d. n.p. m.d. n.s.

aura amorosa de verano.)
aposisi

} Propositiones coordinadas copulativas sin conjunción.

XIV

[(Quemándome de anhelos S.T. desinencial: yo.
circ. de modo

dibujo en la añoranza su contorno:]
n.p. circ. de lugar o.d.

(la llamo con la voz de los panales)
o.d. n.p. circ. de instrumento

(e inquiere con los ojos
a.p. circ. de instrumento

hambrientos de mirarla;
circ. de instrumento

con la sed en las manos
circ. de instrumento

por tocar su corola;
circ. de finalidad

muy ágiles los pies para buscarla
circ. de modo

y pedirle
circ. de finalidad

<que vuelva ya de su letargo súbito.>
a.p. circ. de l. circ. de lugar

y <que su risa
m.d. n.s.

se columpie en el aire y lo apasione
a.p.c. circ. de lugar o.d. n.p.c.

de escalas armoniosas.>
circ. de modo

} Propositiones coordinadas.

S.T. desinencial y contextual: ella. Modo subjuntivo.

XV

[(Dentro de mí una voz aflora repentina:]
circ. de lugar m.d. n. n. circ. de modo

(«¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea?»)]

[¿Cómo quieres que torne a su destierro?]]

[Ella sutil en su incorpórea fase,
n.s.c.

tú encadenada a tu herrumbroso lastre».]
n.s.c.

XVI

[Otra vez el silencio.

oración unimembre

el gran silencio del vacío.]

oración unimembre

[(Mas luego reflexiono:)

circ. de tiempo a.

(Es vano empeño recobrar su esencia

n predicativo

en el rosa! desmantelado ahora.)]

predicativo

Objeto directo: proposición subordinada. Oración en estilo directo.

[Inútilmente busco cada noche

circ. de modo n.p. circ. de tiempo

S.T. desinencial: yo.

en un cielo de mármoles sombríos

circunstancial de lugar

su estrella de topacio.

o.d.

su arcángel de luminicos revuelos.]

o.d.

XVII

[Entro muy hondo en mi amargura y clamor:

n.p. circ. de modo circ. de lugar conj. n.p.

S.T. desinencial: yo.

Barcos sin remos:

vocativo

Búcaros vacíos:

vocativo

Campanas sin badajo:

vocativo

¡Llamadme vuestra hermana!]

oración en modo imperativo S.T. desinencial: vosotros

XVIII

[(Me refugio en mi cosmos mansamente.)
n.p. circ. de lugar circ. de modo } Propositiones coordinadas.
 y (me pregunto):
n.p.

¿Quién la verá recrearse entre la luz insomne?
o.d.
 ¿Qué música de aromas será para su oído?
o.d.
 ¿Qué espuma de jazmines lamerá sus sandalias?
o.d.
 ¿Qué brisa de aleluyas empujará su nave?
o.d. } Propositiones interrogativas directas. Estilo directo.

XIX

Oración en modo subjuntivo. S.T. desinencial: *yo*.

[Si pudiera
n.p. S.T. desinencial y contextual de las proposiciones: *ella*.
olvidar (que se ha ido);

o.d. prop. subordinada adverbial
 (que instante tras instante está alejándose) proposición subordinada adverbial
circ. de tiempo n.p.

(hasta no sé qué límites ignotos); proposición interrogativa indirecta
n.p.

no recordar (que el tiempo proposición subordinada adverbial
circ. o.d. m.d. n.s.

está desintegrando su corola.))
n.p. predicativa

[Querría ser bejuco Oración en modo potencial. S.T. desinencial: *yo*.
n.p. o.d.

o un pájaro cualquiera
o.d.

o un metal ignorado.
o.d.

no sentir (que el punzón de la memoria proposición subordinada adverbial
circ. o.d. m.d. n.s. complemento

horada mi sustancia, estremeciéndola.]
n.p. o.d. circ. de modo

XX

[Sola,

oración unimembre

inmensamente sola...]

oración unimembre

[El recuerdo <que me llevó hasta Ella >
m.d. n. prop. adjetiva

desanduvo el camino.)
n. o.i.

y (ahora vuelvo S.T. de la proposición: yo.
circ. de t. a.p.

a esta dimensión tan desolada.]

circ. de lugar

} Proposiciones coordinadas

[Ni un rumor quiebra
circ. m.d. n. a.

los húmedos cristales de la noche.]

o.d.

[El silencio agudiza sus espinas,
m.d. n. n.p.c. o.d.

(me taladra las sienas),

o.i. a.p.c. e.d.

es dolor en mi oído.))

a.p. predicativo

[Crece... crece... lo allana todo, S.T. contextual: el silencio.

n.p.c. a.p.c. o.d. n.p.c. o.d.

el ambiente, las cosas y la altura.]

o.d.

} Oración con predicado compuesto.

[Es mi silencio vivo en el silencio inerte,
n.p. predicativo

es el silencio de Ella en mi angustia infinita.]

n.p. predicativo

} Oraciones copulativas.

3. Elementos semántico-retóricos.

La red isotópica del discurso que va perfilándose en esta elegía está tejida, primordialmente, gracias a una serie de metáforas que permiten ubicar con claridad algunos conjuntos sémicos cuya manifestación anafórica es evidente, reforzando con ello el sentido general del poema.

El primer grupo sémico está formado por sintagmas que comparten semas de dolor, soledad y angustia: *noche*, 'dolor que golpea', *cipreses y sauces cabizbajos*, *rio de mi pena*, *rio negro*, *sollozos y clamores*, *hondura*, *guías de sed*, *reseco tallo*, *tempestad de amoratadas hojas*, *mancha de tizne*, *invisibles búhos de la Muerte*, 'frio que traspasa', *dimensión tan desolada*, *silencio*, *silencio del vacío*, *amargura*, 'punzón de la memoria que horada', *angustia infinita*. Asimismo, podrá observarse que a estos sintagmas los une el sema de *ausencia*, en el sentido de carencia o falta de algo; así, la noche y el color negro (que a su vez también forma parte del color 'amorado') son la ausencia de día y de luz; la sed y la resequeidad significan falta de líquidos (a lo cual también podría unirse, connotativamente, el hecho de que los árboles se encuentren cabizbajos, *sin vida*); el silencio entraña carencia total de sonidos; el frío implica falta de calor; la desolación y lo 'invisible' denotan inexistencia, ausencia completa...

Otro conjunto sémico de gran importancia es el que está formado por sintagmas que, por hacer referencia metafórica a la muerte, comparten semas de destrucción, imposibilidad de percibir a través de alguno de los sentidos, aniquilamiento y accidentalidad; ellos son: 'vientos que desgajaron', *contraste violento*, *invierno prematuro*, 'colores que se apagan, dejando al ser humano desvaído y quieto', 'nubes pardas que esconden', «*abismo sombrío*», «*espiral de humo*», «*atmósfera maligna*», «*suspender tu vuelo*», 'desvanecimiento', «*mancha de tizne que se extiende*», «*letargo súbito*», «*rosal desmantelado*», 'el tiempo que desintegra corolas', etc. Así, pues, la muerte es vista por la poeta como algo súbito que destruye, opaca, mancha y oculta lo bello. En el sentido general del poema, esta línea temática es la causa del dolor que se manifiesta en el primer conjunto sémico señalado.

Por oposición dialéctica y de acuerdo con el contenido connotativo, debe establecerse un tercer conjunto sémico que marca, por contraste, la línea temática que alude a la vida. El texto permite interpretarlo de esta manera al decir: «*cuando Abril, ¡oh contraste violento de las cosas!*», de tal manera que comparten semas de alegría, luminosidad, sonoridad y colorido, los sintagmas «*lámpara de jade*», «*haz de resplandores en la mano*», «*fiesta de trinos*», «*oleada de aromas delectosos*», «*saludaba triunfante y sonreía*», «*lucero de noviembre*», «*sonaja jubilosa*», «*pájaro canoro*», «*arroyo*», «*dulce primavera*», «*flexible y florido jun-*

co», «risueña manzana de su rostro», 'risa que se columpia en el aire y lo apasiona de escalas armoniosas', «estrella de topacio», «arcángel de luminicos revuelos».

Así, puede establecerse con certeza que a través de la red isotópica del discurso, el texto manifiesta la principal oposición de vida vs. muerte, oposición que se ve matizada gracias al manejo de otras oposiciones subalternas, como sonoridad vs. silencio, luz vs. oscuridad, día vs. noche... El esquema siguiente lo ilustra con amplitud:

Vida	Muerte
Luz	Oscuridad
Sonoridad	Silencio
Día	Noche
Calor	Frío
Colorido	Ausencia de color
Primavera	Invierno
Risa	Llanto
Agua	Resequedad
Visibilidad	Invisibilidad
Ser	No ser
Tierra	Cielo
Corpóreo	Incorpóreo
Concreto	Abstracto

En este recuadro también podría agregarse la oposición lastre vs. libertad, la cual rompe el esquema de los elementos positivos como rasgos sémicos de la vida, en contraposición a lo negativo de la muerte. Esta oposición obedece al sentido judeo-cristiano de vida terrenal vs. vida espiritual, según el cual la vida verdadera se obtiene cuando el espíritu deja lo material y pecaminoso de la carne. Sin embargo, esta es una voz ajena, como sujeto diferente que aflora en la poeta 'repentinamente', tan sólo después de que ella se ha devanado dolorosamente tras el recuerdo de su hija, pidiéndole que vuelva a la vida lo más pronto posible. La estrofa XV dice: «Dentro de mi una voz aflora repentina: / ¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea? / ¿Cómo quieres que torne a su destierro? / Ella sutil en su incorpórea fase, / tú encadenada a tu herrumbroso lastre'.»

Es decir, la madre, en su angustia, escucha una voz que no es la suya (lo cual se refuerza con el uso del pronombre indefinido 'una' y con el uso de comillas indicando que es alguien más quien habla) y que le indica una ruta cristiana para la búsqueda de la resignación.

Más adelante, no hay pautas textuales que indiquen que el dolor encuentra una ruta expiativa a través de la concepción judeo-cristiana de la muerte. Por el contrario, la poeta se resigna porque sabe que es imposible volver a la vida; es inútil pensar en la resurrección: «Es vano empeño recobrar su esencia / en el rosal desmantelado ahora.» No hay pues, referencias esperanzadoras en una vida espiritual que trascienda a la vida carnal.

«En Vela» presenta, además, otra línea temática que hace referencia directa a la maternidad, en el sentido de continuidad de la especie y pertenencia de la prole. Así, comparten estos semas los sintagmas «rosa que pendía de mi rama», «propio torrente de mi sangre»,

«burbuja penetrada de un río subterráneo que absorbieron mis áreas sensoriales» y «óvulo de amor que se ensanchaba en mi barro turgente y laborioso».

Hasta aquí, el análisis de los elementos semántico-retóricos revela el lenguaje polisotópico del texto, elaborado a través de la enunciación de un discurso anafórico que se reviste de diversos significados, establecidos principalmente gracias a la metáfora y a la imagen como recursos retóricos.

Entre ellos, sobresalen, por la manifestación connotativa de una gran ternura, las metáforas con las cuales el yo poético, la madre, se dirige a un tú, la hija muerta a quien se llora entrañablemente. Así, desde la dedicatoria del poema, la hija es una rosa y la madre el rosal. Cuando la hija está muerta, el poema dice, *«junto a una rosa yacente»*; y, más adelante, la madre que recuerda a la hija 'revisa las huellas de su rosa'; asimismo, la hija es *«la rosa que pendía de mi rama»*. Cuando se utilizan metáforas en las que la hija es la *«flor inmóvil»* y la *«corola»* deseada por la madre, se sabe que se trata de la alusión, nuevamente figurada (en una metáfora y una sinécdoque respectivamente) a la hija-rosa.

Si la madre es la rama del rosal cuyo tallo se encuentra reseco a consecuencia de la muerte de la rosa, parte de la planta cuyas *«guías de sed se alargan»*, cabe preguntarse qué es toda la planta. Hipotéticamente, podría pensarse que la planta en general es la vida misma, aunque no hay pautas textuales que permitan comprobarlo en el poema. Esta relación de semejanza tomada del mundo botánico es tan antigua como la literatura misma; sin embargo, lo usual es que esta clase de alegorías impliquen la significación de crecimiento, como por ejemplo en algunas parábolas bíblicas. En el caso de *«En Vela»*, la metaforización con elementos tomados del mundo natural es utilizada para significar la muerte de una de las partes más importantes del todo.

Sin embargo, gracias a la polisignificación, la hija, al ser *«arroyo»*, también implica la vida de la planta. Así pues, se da una complementación en la que se cumple un ciclo que va de la parte al todo y del todo a la parte. La madre da vida a la hija, pero ésta también es fuente inagotable de vida para la madre.

Entre los recursos poéticos utilizados por Magdalena en esta elegía, destaca la pregunta retórica que, como reflejo de su propia imposibilidad, va dirigida la mayor parte de las veces a la hija muerta. Cuando el poema adopta un tono interrogativo alcanza cumbres verdaderamente conmovedoras; asimismo, coadyuva a crear la atmósfera de duda que, culturalmente, crea el paso de la vida a la muerte.

Otro elemento retórico que debe destacarse es la profusión de imágenes y el uso de la imagen sinestésica, recursos a través de los cuales la poeta logra elaborar una atmósfera sombría, oscura y dolorosa, que nunca llega a ser ni lúgubre, ni tétrica. Magdalena canta a una rosa y lo hace con un lenguaje adolorido sí, pero siempre suave, tierno, delicado. Recuérdese que esta suave armonía también puede ser encontrada en los niveles fónico-fonológico y gramatical, tal como lo ha revelado el análisis.

En el poema, la primera y la segunda estrofas sitúan al yo poético en un tiempo determinado, «*la noche en que el dolor golpea*». En ese momento, el yo se da a la tarea de recordar y 'medir' su dolor.

A partir de la tercera estrofa, el texto habla de la muerte de la hija y el contraste con la alegría de la vida (*Abril*). Las estrofas más breves del poema, la IV, V, VI y VII, contienen una serie de preguntas retóricas a través de las cuales la madre cuestiona a la hija acerca de su muerte. La exposición —casi reflexiva— acerca de la muerte continúa en la octava estrofa, la cual cierra también con una serie de preguntas retóricas con los mismos interlocutores; en ellas se recuerda el momento de la gestación y el embarazo para connotar lo inexplicable: que una hija muera antes que su madre, que un ser humano fallezca antes que sus progenitores...

La estrofa IX marca el inicio de la búsqueda angustiante e infructuosa de la madre, quien desea fervientemente volver a estar con la hija. La búsqueda continúa en la estrofa XII, en la cual el tono desgarrado se convierte en un tono esperanzador: la presencia de la hija está en su recuerdo.

En la estrofa X, la madre pregunta a la hija cómo es la muerte; y en la estrofa XI surge nuevamente el ambiente nocturno en el cual el yo poético se sumerge en su propio dolor.

En la estrofa XIII se vuelve nuevamente a la inconformidad, pues el recuerdo de la hija, por intangible, no es suficiente. Así, pues, en la estrofa XIV la búsqueda regresa a su tono de angustia y exasperación: «*Quemándome de anhelos / dibujo en la añoranza su contorno; (...) inquiero con los ojos / hambrientos de mirarla (...)*».

A partir de la estrofa XV se marca la idea de que la búsqueda es infructuosa, ya que aflora la voz de la tradición judeo-cristiana que pide resignación a través de la creencia en una vida espiritual futura. Ante ello, la madre queda nuevamente en silencio (XVI), se resigna agónicamente (XVII) para volver luego a cuestionar a la vida acerca de la muerte (XVIII). Desea olvidar su dolor y evadirlo (XIX), deshace sus recuerdos y, en la noche de la primera

estrofa, vuelve de nuevo a una dimensión completamente desolada (XX). Es decir, la muerte de la hija no admite más que silencio.

Ilústrese lo relativo a las figuras retóricas en el siguiente diagrama:

I

En esta noche en que el dolor golpea

prosopeya

-mar que bate la costa acantilada-

metáfora

camino entre cipreses y sauces cabizbajos.

metáfora

repasando las huellas de mi rosa

metáfora

que se tiende en la (sombra compacta y recogida).

imagen

} La hija es: "mi rosa",
"lámpara de jade".

II

Para medir el río de mi pena.

metáfora

el río negro que viajó dolido

epíteto

arrastrando sollozos y clamores.

metáfora

me asomo al mirador del tiempo.

metáfora

Para sondear la hondura en que cayera

mi lámpara de jade.

metáfora

busco una estrella en el nadir de un pozo.

metáfora



Expone que en la noche se da a la tarea de "medir su dolor".

↓ Comienza a hablar de la muerte de la hija y contraste.

III

Helados vientos desgajaron

epíteto

la rosa que pendía de mi rama,

} Metáfora: helados vientos = muerte; rosa que pendía = hija.

cuando Abril, ¡oh contraste

prosopopeya exclamación

violento de las cosas!

exclamación

con su haz de resplandores en la mano

y su fiesta de trinos

polisíndeton

y su oleada de aromas deleitosos,

polisíndeton

saludaba triunfante y sonreía.

} imagen

IV

↓ Te pregunta a la hija el porqué de su muerte: IV, V, VI y VII.

Mi flor inmóvil:

metáfora

¿Qué invierno prematuro

metáfora

apagó tus colores

metáfora

hasta dejarte desvada y quieta?

} Pregunta retórica. La hija es "flor inmóvil".

V

¿Entre qué nubes pardas te escondiste,

epíteto

} Pregunta retórica. La hija es "lucero de noviembre".

lucero de noviembre?

metáfora

VI

¿En qué abismo sombrio resbalaste,

epíteto

sonaja jubilosa?

metáfora

} Pregunta retórica. La
hija es "sonaja
jubilosa".

VII

Mi pájaro canoro: vocativo

metáfora

¿Qué atmósfera maligna

te indujo a suspender tu vuelo?

} Pregunta retórica. La hija es
"pájaro canoro".

VIII



Sigue la muerte.

Cada vez más lejana e imprecisa.

Te desvaneces, espiral de humo:

metáfora

La hija muerta es "espiral de humo".

te me pierdes

entre el no ser y la vivencia

antítesis

de algún ignoto cielo

epíteto

o de la nada...

Ya no puedo seguirte con los ojos
sabiéndote tan mía.

Mezcla el sentido expositivo
acerca de la muerte con las
preguntas a su hija acerca
del porqué de su muerte.

¿Acaso no bulliste
en el propio torrente de mi sangre?

¿No eras tú la burbuja
metáfora
penetrada de un río subterráneo
metáfora
que absorbieron mis áreas sensoriales?
metáfora

} Preguntas retóricas

¿Un óvulo de amor que se ensanchaba
metáfora
en mi barro turgente y laborioso?
metáfora

IX



Comienza la búsqueda. Tono de
angustia.

Guías de sed se alargan
metáfora

de mi reseco tallo
metáfora

La madre es "reseco tallo". La hija es
"arroyo".

para alcanzarte, arroyo,
vocativo y metáfora

y sosegar el ansia de beberte

sin demoras que asfixien o quebranten.

X

Pregunta a la hija
cómo es la muerte.



Ahora que discurres de la mano del viento,

imagen

¿oirás mi soliloquio que se enreda

imagen

a tu voz sin sonido?

imagen

¿Te llegarán mis pensamientos

epíteto

como una tempestad de amaratasdas hojas?

símbol



Preguntas retóricas

XI



Expresión silenciosa del dolor.

Nada altera la noche.

Ni un vago resplandor lejano,

polisíndeton

ni una estrella furtiva.

polisíndeton

¡Mancha de tizne que se extiende

exclamación

en la piel insensible de la Tierra!

exclamación

Ni siquiera la brisa

imagen

suspira entre los árboles.

imagen

Sólo graznan los búhos,

los invisibles búhos de la Muerte.

epíteto

El frio me traspasa

y busco su calor que ya no encuentro.



Paralelismo antitético

XII

Continúa y finalizo la búsqueda. Tono
esperanzador.



Estoy sola, a merced de mi congoja.

No, sola no.

Lo hija es un junco flexible y florido; muerta es un "cascabel dormido".

Connigo está su gesto,

sinédoque

su recuerdo de dulce primavera,

metáfora

su flexible y florido junco,

metáfora

la risueña manzana de su rostro,

epíteto

metáfora

su cascabel dormido.

metáfora



Connigo, toda Ella.

XIII

Está connigo, en mi, pero inasible.

Es y no es al mismo tiempo.

anáfora

No enrojece su cálida amapola

metáfora

el valle ensombrecido de mi frente;

metáfora

no atraviesa mi oído

su voz de junio iluminada;

metáfora

no me roza su aliento,

aura amorosa de verano.

metáfora



XIV

Renace la búsqueda.
Tono de angustia.



Quemándome de anhelos

metáfora

dibujo en la añoranza su contorno;

metáfora

la llamo con la voz de los panales

metáfora

e inquiero con los ojos

hambrientos de mirarla;

con la sed en las manos

} sinestias

por tocar su corola;

sinécdoque

muy ágiles los pies para buscarla

y pedirle

que vuelva ya de su letargo súbito.

epíteto

y que su risa

sinécdoque

se columpie en el aire y lo apasione

metáfora

de escalas armoniosas.

XV

Inutilidad de la búsqueda.



Dentro de mí una voz aflora repentina:

«¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea?

¿Cómo quieres que torne a su destierro?»

} Dialogismo. Preguntas retóricas.

Ella sutil en su incorpórea fase,
epíteto
tú encadenada a tu herrumbroso lastre». epíteto

} Continúa el dialogismo.
Paralelismo antitético.

XVI

Otra vez el silencio,
el gran silencio del vacío.

} conduplicación

Mas luego reflexiono:

La hija muerta es "rosal
desmantelado".

Es vano empeño recobrar su esencia
en el rosal desmantelado ahora.
metáfora

} dialogismo

Inútilmente busco cada noche

en un cielo de mármoles sombríos
metáfora

su estrella de topacio.
metáfora

su arcángel de lumínicos revuelos.
metáfora

} onífora

XVII

Resignación agónica.



Entro muy hondo en mi amargura y clamo:

Barcos sin remos:
vocativo

Búcaros vacíos:
vocativo

} Dialogismo. Paralelismo.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE BARIASI
Biblioteca Central
Capítulo III 139

Campanas sin badajo:

vocalismo

¡Llamadme vuestra hermana!

optación

} Continúa el dialogismo y el paralelismo.

XVIII

Nuevamente cuestiona acerca de la naturaleza de la muerte, pero, esta vez, lo hace a ella misma.



Me refugio en mi cosmos mansamente,

y me pregunto:

¿Quién la verá recrearse entre la luz insomne?

epíteto

¿Qué música de aromas será para su oído?

sinestesia

¿Qué espuma de jazmines lamerá sus sandalias?

imagen

¿Qué brisa de aleluyas empujará su nave?

imagen

} Preguntas retóricas. Dialogismo. Sinestesis. Paralelismo

XIX

Deseo por olvidar el dolor. Negación de la muerte.



Si pudiera

olvidar que se ha ido;

que instante tras instante está alejándose

hasta no sé qué límites ignotos:

epíteto

no recordar que el tiempo

está desintegrando su corola.

sinécdoque

} Elipsis del "si pudiera".

Querría ser bejuco

o un pájaro cualquiera

polisíndeton

o un metal ignorado,

polisíndeton epíteto

no sentir que el punzón de la memoria

metáfora

horada mi sustancia, estremeciéndola.

metáfora

XX

Regreso a la primera estrofa. Dolor, soledad. Aceptación de la muerte de la hija y aceptación del propio dolor.



Sola,

epuradiplosis

inmensamente sola...

epuradiplosis

El recuerdo que me llevó hasta Ella

prosopeya

desanduvo el camino,

prosopeya

y ahora vuelvo

a esta dimensión tan desolada.

Ni un rumor quiebra

metáfora

los húmedos cristales de la noche.

metáfora

El silencio agudiza sus espinas,

imagen

me taladra las sienas,

imagen

es dolor en mi oído.



Paradoja

Crece... crece... lo allana todo,

reduplicación

el ambiente, las cosas y la altura.

acumulación

Es mi silencio vivo en el silencio inerte,

es el silencio de Ella en mi angustia infinita.

} Paralelismo y antítesis

4. Síntesis del análisis formal.

El análisis del nivel fónico-fonológico, en cuanto a la construcción fonética, revela la importancia del sonido *s/s*, el cual refuerza, en el nivel semántico, la constante alusión al silencio que hace el poema. También puede observarse la repetición constante del sonido consonántico *n/n*, que, en un nivel onomatopéyico, expresa imposibilidad, queja, llanto y dolor.

Al igual que «*Ayuno*», «*En Vela*» se perfila como un poema que oscila entre el canon tradicional —evidente en el empleo de metros y ritmos clásicos— y el canon de vanguardia —presente en la ausencia de rima y en la combinación estrófica libre. En el aspecto morfosintáctico, sobresale el uso del endecasílabo heroico, el cual, combinado con el heptasílabo, permite que, en ocasiones, el poema adopte la estructura de la silva. Por el elaborado andamiaje métrico-rítmico en cuya construcción descansa la elegía «*En Vela*», se evidencia que Magdalena Spínola fue una escritora cuidadosa del lenguaje, conocedora de las reglas de versificación y respetuosa de ellas.

Desde el punto de vista gramatical, esta elegía maneja dos sujetos de la enunciación: el yo poético (sujeto tácito desinencial y cotextual) como pronombre que substituye al nombre de la madre, Magdalena misma (sujeto contextual), y una 'voz que aflora repentina' del interior mismo del yo, como una especie de conciencia del superego afinado en las raíces más profundas del cristianismo. Este sujeto hace constante referencia a una tercera persona gramatical, ella (desinencial y cotextualmente), la hija muerta, Lilian (cotextual y contextualmente). Por carecer de vida, la hija nunca llega a ser sujeto de la enunciación.

En general, destaca el manejo de los verbos en tiempo presente y el uso de oraciones interrogativas que expresan sentimientos de agonía, dolor y duda frente a la muerte.

En cuanto al análisis de los niveles semántico y retórico, en «*En Vela*» puede destacarse una dicotomía polarizada principal, con sus correspondientes aristas subalternas: vida vs. muerte. En este aspecto, puntualicé, asimismo, el vaivén que sufre la madre entre el quejido de dolor no resignado y la resignación silente, oscilación que se manifiesta a lo largo de la arquitectura estrófica del texto y que concluye con la idea de que, frente a la muerte, sólo queda el silencio: resignación a la que se llega tras emotivos reclamos, resignación que se vislumbra como única salida al dolor, no como esperanza.

Mediante el uso de la metáfora y la imagen, la poeta describe su dolor y recuerda cómo era la hija; asimismo, gracias a la utilización de la pregunta retórica, se pregunta cómo será ella en su muerte.

5. La interpretación. El autor, su obra y su tiempo.

Tras la dura experiencia de la muerte de Lilian Aguilar Spínola en 1971, Magdalena, la madre, se queda únicamente con la compañía de su propia voz de poeta, sublimando su negro dolor a través de los desgarrados versos de «*En Vela*».

Como la poeta misma lo advierte en el acápite de su elegía, tomado de *Viento Negro*, la presencia de César Brañas en «*En Vela*» es permanente. Así lo señala Mario Alberto Carrera:

«Por el camino de César Brañas, Magdalena Spínola escribe una elegía a la muerte de su hija. Elegía bastante notable y digna de ser celebrada. Tiene trozos estremecedores y es, a mi gusto, quizá lo mejor que de su pluma haya brotado.»

Se aparta en ella de la línea modernista, formalmente hablando. Deja de lado a Rubén, a Herrera y Reissig, a Barba Jacob. Y se entrega a un duelo desgarrado de donde brota la rosa con sus colores propios y sin limitar, casi, el verde de otras rosaledas. El poema se intitula *En Vela* y su velar nos llega negro de lutos y de trepidantes ayes. Comienza con una cita de Brañas (de *Viento negro*, precisamente) a través de la que Spínola reconoce si no influencia, inspiración.» (Carrera, 1983: 37.)

Viento Negro fue escrito por César Brañas⁽⁶⁾ con ocasión de la muerte de su padre, don Antonio Brañas, acaecida el 4 de mayo de 1938. Subtitulada como «*Elegía Paternal*», esta obra del gran poeta guatemalteco fue publicada por primera vez en septiembre del mismo año.

Aunque pueden señalarse algunos elementos que establecen parentesco entre ambas elegías, la de Magdalena Spínola y la de César Brañas, en un primero y superficial acercamiento,

los textos difieren porque el texto del poeta antigüeño adopta un tono más grave, varonil, rebelde, poco resignado. Mientras la poeta dice solamente «*Helados vientos (...)*», Brañas arremete violentamente con su «*Viento Negro*».

Por otro lado, *Viento Negro* es un poema en el que el recurso metafórico y la imagen se emplean con gran osadía, llegando a alcanzar, en ocasiones, un tono surrealista que emparenta al texto con los movimientos de vanguardia. «*Con este poema, Brañas se aleja de cualquier sospecha de modernismo. La preponderancia de la imagen por sobre las demás figuras retóricas lo asocian, más bien, a cualquiera de las vanguardias. Por la salida a la superficie de figuras oníricas ('las fauces, en que espuman asordadas voces' 'sus afiladas garras yelosas / en la garganta epiléptico nos hinca' 'me ladran perros de emigradas lunas' 'lunas sin tierras / en las órbitas de la angustia perdidas') se podría, con la cautela necesaria, vincular el poema al surrealismo.*» (Liano, 1980: 63.)

Magdalena, con el tono de innegable ternura con el que envuelve el canto elegíaco a su hija, aún se queda, como ha venido señalándose, en las fronteras de la estética posmodernista, la cual se evidencia tanto en el lenguaje figurado que la poeta emplea, como en los recursos métrico-rítmicos utilizados.

Ambos poetas, Spínola y Brañas, mantuvieron una buena relación amistosa y profesional a lo largo de su vida (Cfr. Entrevista con Julio Fausto Aguilera). Como recuerda Mario Alberto Carrera, «*César Brañas celebró mucho [a Magdalena Spínola] y la situó a nivel de las grandes poetisas del continente.*» (Carrera, 1983: 33.) De ahí las palabras que Magdalena Spínola colocara al inicio de una de las solapas de *Tránsito Lírico*, las cuales testimonian el mutuo respeto que ambos escritores sentían:

«¿Y esta voz guatemalteca, tan entera, tan rotunda, ¿no podría resonar aireamente en el conclave de las voces poéticas femeninas de América? ¡Pues claro! Sino que le ha faltado la cámara de resonancia que constituye el orgullo de un país, la admiración franca de los propios, que hasta induce en error, a veces, la admiración de los extraños. Magdalena Spínola por encima de sus triunfos locales, por encima de su modestia, ha debido conocer el estímulo del aplauso extranjero».

Dada la relación entre ambos poetas, no extraña la innegable herencia que «*En Vela*» debe al *Viento Negro*. Como ha venido señalándose, la relación entre ambos textos se comprueba, desde el inicio, gracias al acápito que Magdalena incluyó en su texto:

...Al viento lóbrego confío
 en la noche amortecida
 Mi carne escéptica y mi sueño,
 Mi angustia y mi canto.

Sin embargo, el tamiz personalísimo de Magdalena Spinola toma de esa herencia únicamente aquello que se adapta a su estilo particular y elabora un discurso propio, de cuño individual definitivo. Así pues, no puede señalarse copia de moldes entre el poema de César Brañas y el de Magdalena Spinola. Sólo vasos comunicantes que fluyen hacia el mismo cauce, hacia el mismo río negro de desesperado dolor. Vasos que surgen, sin lugar a dudas, de una experiencia vital común a todos los seres humanos: la muerte del otro, la muerte que prefigura el propio acabamiento.

Al analizar *Viento Negro*, Dante Liano apunta juicios vertidos por Francisco Albizúrez Palma y señala: «Ese 'viento' (lóbrego, luctuoso, en la noche, cargado de dudas, malvado negro) es la muerte (Albizúrez, 1973, p. 103). El 'joven luctuoso' es el poeta. La 'isla' es el padre muerto. De manera que sobre el triángulo anterior se propone uno nuevo, que es el de 'la muerte', 'el poeta' y 'el muerto'.» (Liano, 1980: 69.)

Isotopías semánticas similares tejen el discurso de Magdalena Spinola, en cuyo poema se hace referencia a la muerte (helados vientos, invierno prematuro, abismo sombrío, atmósfera maligna), a la madre-poeta (rama, reseco tallo) y a la muerta (rosal desmantelado, 'corola desintegrada por el tiempo').

Líneas adelante, el estudio de Liano establece que la triada semántica muerte-poeta-muerto, es en realidad reflejo de un nuevo significado: «(...) la triada se modifica definitivamente: el viento es la muerte, el joven es el muerto y la isla es el vivo. Tal explicación sólo es posible dentro de un contexto cristiano-católico que, creemos, subyace en el poema.» (Ibid.: 70.) No satisfecho del todo, Liano anota que este novedoso significado que Brañas le imprime a su poema es reflejo de la situación anquilosante que vivieron los escritores de la época: «(...) otra vez ante nosotros el poeta refundido en una escasa oficina, en el fondo de la redacción del periódico. La muerte lo ha tocado físicamente, devastó su seguridad; entró en el padre para que el hijo se descubriera muerto. Porque la muerte del poeta es la muerte civil del que no entra, como productor, en el proceso de la producción de bienes: en la Guatemala de 1938, un poeta no hace nada, como poeta; navega solitario un río de papel, y el papel es ninguna cosa. Está muerto.» (Ibid.: 72.)

Esta clase de conversión de significados no sucede en «*En Vela*». Las realidades vividas por los dos poetas fueron muy diferentes: ni Magdalena entró de lleno en el proceso productivo del país, ni tuvo que sobrellevar el peso de un oscuro escritorio de presencias cotidianas y, como bien señala Liano, a menudo asfixiantes.

Debe señalarse que en el poema de Magdalena, aunque subyace la concepción judeo-cristiana acerca de la vida y la muerte, como se ha indicado con anterioridad, la voz de la conciencia religiosa pasa de largo y es obviada por la poeta. Es decir, Magdalena evidencia su herencia cultural en el afloramiento de esta especie de superego cristiano, mas también demuestra su particular visión del mundo al reflexionar sobre la vida y la muerte, admitiendo que esta última es acabamiento, vacío.

Cuando la conciencia cristiana surge, el poema dice:

Dentro de mí una voz aflora repentina:
«¿Cómo intentas tocarla en su fluidez etérea?
¿Cómo quieres que torne a su destierro?
Ella sutil en su incorpórea fase,
tú encadenada a tu herrumbroso lastre». (El subrayado es mío).

Mas frente a esta serie de preguntas, la poeta no responde, y sólo dice:

Otra vez el silencio,
el gran silencio del vacío. (El subrayado es mío).

Su reflexión, lógica y racional, establece:

Es vano empeño recobrar su esencia
(...)
Inútilmente busco cada noche
en un cielo de mármoles sombríos
su estrella de topacio,
su arcángel de lumínicos revuelos.

Nótese que Magdalena se refiere al cielo, lugar en el que tradicionalmente se alojan las almas de los difuntos que han muerto en gracia, lugar en el que la tradición judeo-cristiana considera que se encuentra el paraíso extraterrenal. También se utiliza el sustantivo 'arcángel', tomado del imaginario religioso, católico específicamente.

Y, sin embargo, la búsqueda de la hija en esos lugares es inútil. La respuesta a la conciencia católica es el silencio y luego la reflexión. Versos adelante, la poeta reconoce no saber los 'límites ignotos' en los cuales su hija está alejándose, entre el ser y el no ser. Duda y reflexión, mas nunca la aceptación ciega de un dogma religioso. Al final, todo queda nuevamente en silencio: la única respuesta que puede darse a la muerte es una respuesta de índole emocional, la angustia infinita:

*El silencio agudiza sus espinas,
me taladra las sienas,
es dolor en mi oído.
Crece... crece... lo allana todo,
el ambiente, las cosas y la altura.
Es mi silencio vivo en el silencio inerte,
es el silencio de Ella en mi angustia infinita. (Los subrayados son míos).*

Por tratarse del enfrentamiento con una temática similar, es decir por hacer referencia a la muerte de un ser querido, es natural que ambos poemas —el de Brañas y el de Spinola— utilicen expresiones parecidas. Así se explican elementos comunes a ambos textos, como la presencia de lo negro —ausencia de luz, existencia de duelo luctuoso en nuestra cultura—; las imágenes que expresan desgarramiento físico para indicar destrucción espiritual; el vaivén entre la duda, la rebeldía y la resignación; la conmovedora presencia de un dolor inconmensurable...

Mientras César Brañas (1988: 45.) dice:

«Te alejas en la sustancia del tiempo.»

Magdalena anota:

«Te me pierdes / entre el no ser y la vivencia (...).»

Ambos poetas se sienten mutilados por la ausencia de un ser querido. Magdalena se equipara con las «campanas sin badajo», y César Brañas expresa que sus «brazos están mutilados de ternura» (Ibid.: 39.)

Si la hija descrita por Magdalena es el arroyo en el que puede abreviar su sed la madre-planta, Brañas evoca la «fértil presencia» del padre (Ibid., 34.).

Ambos poetas dialogan con el muerto y se entregan con llanto a la dura tarea de recordar un pasado que, por manifestar la completa presencia de la familia, despliega todo un repertorio de resplandecientes referencias a la luz.

Viento Negro dice (Ibid., 14.):

He perdido mi país de nubes,
Mi pañuelo de expertos adioses,
Mis lanzaderas de golondrinas,

Mis manos calladas,
Mis carabelas,
Mis alas.

«*En Vela*» clama:

Barcos sin remos:
Búcaros vacíos:
Campanas sin badajo:
¡Llamadme vuestra hermana!

Ambos poetas, Magdalena Spinola y César Brañas, arremeten a la muerte con toda la fuerza estética que les confiere su vocación de poetas. Por tal motivo, su magna obra trasciende los límites de sus propias vidas. Presencia perdurable de ellos y de sus seres queridos.

Magdalena también abreva del dolor que lacera la voz de Gabriela Mistral en algunos de sus poemas, especialmente en aquellos que la gran poeta chilena agrupó en *Desolación*, poemario en el que son numerosísimas las alusiones a la muerte ("Los huesos de los muertos", "Coplas por el amigo muerto", "El ruego", "Los sonetos de la muerte", "In Memoriam", y otros). No es osado imaginar a Magdalena llorando a sus muertos junto a Gabriela Mistral:

Todo adquiere en mi boca
un sabor persistente de lágrimas:
el manjar cotidiano, la trova
y hasta la plegaria.
(De "Coplas"; Mistral: 1992, 31.)

Al igual que Gabriela, Magdalena mezcla los sentimientos de dolor y de amargura frente a la muerte, con las sensaciones que remiten a la maternidad. La poeta guatemalteca recuerda el proceso de la gestación y dice:

¿Acaso no bulliste
en el propio torrente de mi sangre?
¿No eras tú la burbuja
penetrada de un río subterráneo
que absorbieron mis áreas sensoriales?
¿Un óvulo de amor que se ensanchaba
en mi barro turgente y laborioso?

La Mistral, en esta estrofa del "*Poema del hijo*" en la que puede notarse cierta similitud conceptual con los versos de Magdalena (en cuanto a la forma como se ve la maternidad), anota:

«Sus brazos en guirnalda a mi cuello trenzados;
el río de mi vida bajando a él, fecundo,
y mis entrañas como perfume derramado
ungiendo con su marcha las colinas del mundo.»
(Mistral, 1992: 35.)

Luz Méndez de la Vega (1984: 11) anota las siguientes observaciones con relación a "*En Vela*" y las referencias a la maternidad:

«Magdalena misma, también en su elegía *En Vela*, al referirse a la maternidad, lo hace innovadora en Guatemala (donde la poesía maternal es generalmente de gran cursilería) (...)»

Pero este clima 'innovador' de "*En Vela*" en cuanto al enfoque desmitificador que se hace sobre el tema de la maternidad, es novedoso hasta para Magdalena misma, quien en poemas anteriores aún hace gala de sentimientos «tradicionales» y de rampante cursilería. Por ejemplo, en el "*Romance de la Madre*" la poeta considera a la madre como una especie de «bálsamo protector» frente a las adversidades de la vida:

Serena expresión de cielo
a tu ser da gracia plena;
porque eres, madre, un legado
que Cristo dejó en la Tierra.
En los caminos resecos
tu vena de agua platea;
paraje de verde sombra
para la angustia viajera.
(Spínola, 1977: 51.)

Justo es mencionar que en este mismo poema, estrofas adelante, Magdalena se reviste con el valor necesario para reivindicar a la madre soltera, mujer que ha sido secularmente relegada y discriminada dentro del seno de las sociedades machistas por excelencia, como la guatemalteca. El poema dice:

Y tú, madre abandonada,
madre sola, sin pareja,
madre triste a la que el cardo
destrozó con rama aviesa

tu rosa de muselina
y las alas de tu abeja,
tendrás para tu camino
cogollos de luna nueva,
y tus vergeles sellados
abrirá la primavera.
(Ibid., pp. 51-52.)

La maternidad atrajo en Magdalena no sólo los versos aquí señalados. Esta poeta también supo cantar a la alegría que algunas mujeres –las más, por fortuna– saben sentir frente al anuncio de un nuevo hijo. Magdalena, en *"Los versos de mi niña"*, anota el amor por su hija y los cambios físicos que su cuerpo iba experimentando durante el proceso de su gestación. En este sentido, este poema debe considerarse como un antecedente directo de *"En Vela"*. He aquí algunos versos:

Embeleso del espíritu
que se hizo fruto en mi rama.
El lampo trocóse en oro,
en zafiro el mechón de aire.
Yo te presentí, mi niña,
cuando jugaba muñecas;
en los contornos fingidos
quizás buscaba tus formas,
y al mecerlas con blandura
te balanceaba en mis sueños.

¡Deleite que fue tortura
se detuvo en mis entrañas!

En tanto que tú vendas,
perfume de mi corola,
se suavizaban mis manos,
tus ojos se me iban dentro,
mi voz era lluvia queda.
(Sptmola, 1977: 53.)

Hasta aquí, nótese en ambos poemas la identificación de la hija con una flor («corola»). Mientras que en *"En Vela"* la poeta habla de su hija como un «rosal» desmantelado ya por la muerte, en *"Los versos de mi niña"* Lilian es «alhelí» o «varita de flores»:

Pero... ¿qué es lo que te pasa,
mi alhelí de gesto grave?
(...)

Y así..., varita de flores,
sobre mi seno curvada,
oirás a mi alma arraigarse
en el cauce de mi acento;
(Ibid. p. 55.)

En todo ello se manifiesta el inmenso amor que Magdalena sintió por su hija Lilian, sentimiento que motivó en su voz de poeta versos llenos de ternura y fina delicadeza femenina. Nótese, por ejemplo, que mientras en la elegía, la hija es «sonaja jubilosa» y «lucero de noviembre», en *"Los versos de mi niña"* la poeta dice:

¡Sonaja de pandereta,
regalo de mis veinte años!

Hebrita de armiño y rosa,
leve, tibia, palpitante,
me diste tierna delicia
y el primor de tu estatura.
(Ibid., p. 54.)

Asimismo, en ambos poemas, pero con distinto sentido, la hija es llamada arroyo: mientras en la elegía la presencia de Lilian es el agua que puede avivar a la planta-madre que tiene un tallo reseco, en *"Los versos de mi niña"* la hija es «*Diáfano arroyo, / celaje de la alborada, / risa en escala de trinos / predispuesta a desgranarse.*» (Ibid.)

Magdalena creía que, como lógico devenir de la sucesión generacional, ella debía morir primero que su hija. La maternidad, según la escritora, es continuidad de la especie, descendencia en la que un individuo logra pervivir, más allá de su propia muerte. Posibilidad de venganza contra la Parca arrebatadora; esperanza del infinito. Así se expresa en la siguiente estrofa de *"Los versos de mi niña"*:

Tú asciendes y yo declino
entre un trajín de mareas;
tras tu espuma rozagante
que se despliega en la orilla,
la inquietud de la resaca
que me lleva mar adentro.
Y aunque a mi me libere,
en ti seguiré habitando
a despecho de las Parcas.
¿No eres brote promisorio

de esta planta sensitiva?
Con tus ojos veré ansiosa
lo que aquí me cautivara;

con tus manos tal vez toque
las cosas que me halagaron;
y aquello que yo traduje
al idioma del poema
quizá con tu voz lo exalte.
(Ibid., p. 55.)

Así se explica porqué Magdalena increpa al destino ilógico y absurdo que se esconde tras la temprana muerte de su hija. En su arrebatadora angustia, la poeta recuerda que ella fue la semilla germinal que le dio vida a su hija, y que no es posible que ésta haya muerto primero. Por ello dice «¿Acaso no bulliste / en el propio torrente de mi sangre? / ¿No eras tú la burbuja / penetrada de un río subterráneo / que absorbieron mis áreas sensoriales?» (Ibid., p. 130.) Magdalena, después de muerta, quería vivir en la vida de su hija, continuarse en su murmullo, permanecer en su risa. Por eso, frente a la temprana muerte de Lilian, Magdalena únicamente se queda con su silencio.

Dos son, pues, los poemas en los que Magdalena afina su voz, con gran ternura, para referirse a su única hija. Escritos bajo circunstancias muy diferentes, pues en "Los versos de mi niña" se canta con júbilo al advenimiento de la hija y en "En Vela" se llora su muerte temprana; en ambos textos el torrente de amor maternal es desbordante, genuino y ajeno a trasnochadas cursilerías. Con un estilo afincado en la estética posmodernista, esta escritora guatemalteca supo hacer de sus experiencias familiares y cotidianas, materia trascendental para la poesía.

Notas al capítulo III:

1. Endecasílabo melódico es el verso de once sílabas con acentos en tercera, sexta y décima sílabas.
2. Endecasílabo heroico es el que va acentuado en segunda, sexta y décima sílabas.
3. Especialmente en *Desolación*, Gabriela Mistral expresa el dolor y la soledad que causan la ausencia del amado. Recuérdese que la poeta chilena sufrió varias *desolaciones* amorosas, entre ellas, el suicidio en 1909 de un antiguo y gran amor. La vida de la Mistral estuvo llena de infortunios y experiencias dolorosas que le arrancaron poemas verdaderamente conmovedores. Anótense aquí algunos versos que, por su contenido erótico angustiante y desgarrado (pues apremia la ausencia definitiva del amado), recuerdan el «Ayuno» de Magdalena Spínola:

¡Y ser con él todas las primaveras
y los inviernos, en un angustiado
nudo, en torno a su cuello ensangrentado!
(De «*Volverlo a Ver*», Mistral, 1992: 32.)

Profunda fuente del amar,
rosal ardiente de los besos,
el muerto manda caminar
hacia su tálamo de huesos.
¡Oh fuente, el fresco labio cierra,
que si se bebiera se alzaría
aquel que está caído en tierra!
(De «*La Condena*», Ibid.: 33.)

La utilización de términos relacionados con el proceso de recolección del trigo y confección del pan (elementos que, como se ha visto, fueron utilizados por Magdalena en «Ayuno») es frecuente en la Mistral. De ahí la presencia de figuras retóricas que establecen semejanza entre el amor de pareja y el trigo:

«*Pasarán las mujeres cargadas de gavillas,
y no sabrán que amaso el lecho de un esposo.*»
(De «*El Vaso*», Ibid.)

4. Según la Real Academia, *sisear* es «emitir repetidamente el sonido inarticulado de s y ch, por lo común para manifestar desaprobación o desagrado».
5. El encabalgamiento léxico es aquel que divide una palabra. El encabalgamiento abrupto termina antes de la quinta sílaba del verso encabalgado.
6. César Brañas nació, según *La Historia de la Literatura Guatemalteca* (Cfr. Bibliografía), el 13 de diciembre de 1899; según Dante Liano (1980: 61.), en 1900. Su padre, don Antonio Brañas, era ciudadano de Galicia, España, fallecido en 1938. La madre falleció en 1905. Entre los aspectos de su biografía, destaca su infatigable labor periodística, la cual ocupó la mayor parte de su vida, pues don César nunca contrajo matrimonio ni tuvo hijos. Salvo algunos breves períodos en *Nuestro Diario*, Brañas se ocupó siempre de la célebre página literaria de *El Imparcial*. Falleció el 22 de febrero de 1976. Entre sus poemarios destacan *Viento Negro (elegía paterna)* (1938); *Figuras en la arena* (1941); *El lecho de Procusto (sonetos baladías)* (1945) y *La sed innumerable* (1964), entre otros.

IV. CONCLUSIONES

1. Magdalena Spínola, al igual que muchas mujeres guatemaltecas escritoras, no puede ser ubicada dentro de las generaciones que han surgido en la historia de la literatura nacional. En el caso de Spínola, ello se debió a dos razones: primero, porque su actividad literaria fue aislada y realizada en forma privada; segundo, porque ella publica su primer libro en forma excesivamente tardía.
2. Magdalena Spínola pertenece al grupo de escritores que, habiéndose formado en el seno del modernismo, evolucionaron hacia el posmodernismo y no hacia las corrientes de vanguardia.
3. En la obra de Magdalena Spínola, la estética posmodernista se evidencia, principalmente, en la búsqueda de un lenguaje sencillo y en el apego a la expresión de sentimientos íntimos que se describen sobre un trasfondo natural y cotidiano, en abierto rechazo al exotismo y al frío ornamentalismo. Asimismo, el empleo de algunos metros y formas estróficas clásicas (como el constante uso del endecasílabo y el soneto), mezclados con versos libres, es un rasgo que contribuye a afirmar que esta escritora participó de la inestabilidad estilística que se señala como una de las características del posmodernismo.
4. La temática que Magdalena Spínola enfrentó en su poesía es muy variada, sin embargo, todos los temas encuentran su raíz correspondiente en algún sentimiento individual e íntimo, de fronteras casi exclusivamente familiares. De ahí la explicación del título del único poemario de la autora, en el que se refleja su lírico y vivencial transitar. Se trata pues, de poesía eminentemente intimista.
5. Entre los temas abordados por Magdalena Spínola en su poesía, sobresale la temática del dolor, la soledad y la muerte. El uso de esta temática evidencia que en la vida de la escritora sobresale un hecho definitivo: el fusilamiento de su esposo, Efraín Aguilar Fuentes, en septiembre de 1934. Estos temas también se abordan al rememorar la muerte de la hija en la elegía «*En Vela*».
6. «*Ayuno*» es un poema que surge como respuesta a la inmensa soledad que Magdalena sintió a raíz del fusilamiento de su esposo. Con un gran contenido erótico, este poema des-cansa en la estética posmodernista y sitúa a su autora como una mujer, si no precursora del feminismo como corriente ideológica, si consciente de su situación social y humana. Despo-

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS GUATEMALA
Biblioteca Central

jada de sexismos estériles, Magdalena afirma en "Ayuno" su esencial derecho al placer y al gozo sexual que, según la escritora, ofrece únicamente la figura del ser amado.

7. "En Vela" es un canto elegíaco en el que Magdalena llora la desgarradora muerte de su hija Lilian, expresando su idea de que la única resignación posible frente a la muerte es el silencio agónico. Se descarta así la ruta tradicional de la resignación que ofrece la posición judeo-cristiana frente a la muerte.

8. El análisis tanto de "Ayuno" como de "En Vela" demuestra que entre los rasgos estilísticos de la poesía de Magdalena Spínola destaca la particular afición por el endecasílabo, cuyo ritmo, casi invariablemente, se ve marcado por un acento en sexta y décima sílabas. Ello incide en la creación del ritmo ágil y fluido que la autora imprimió a ambos textos.

9. El análisis del nivel fónico-fonológico de ambos poemas permite establecer que Magdalena Spínola era una escritora que conocía las normas de versificación clásica y poseía un sentido muy atento a la musicalidad del verso. Ambos textos son poemas polirrítmicos sin rima; su estructura fónico-fonológica, métrica y rítmica contribuye a reforzar el nivel semántico: en «Ayuno», mediante un ritmo enérgico, se combinan los fonemas vocálicos (en su mayoría vocales abiertas) y consonánticos (con predominancia de los fonemas oclusivos) para connotar la agonía que produce un estado doloroso de abstinencia sexual. En «En Vela», la utilización de endecasílabos melódicos y heroicos da al poema una combinación de ritmo suave y armónico, pero a la vez solemne, tal como se puede connotar a través del análisis del significado del poema; asimismo, la abundancia de sonidos siscantes permite reforzar el sentido de desagrado y silencio que transmite el poema.

10. El hecho de que un escritor pueda correlacionar los niveles de la lengua para reforzar y crear el sentido de un poema —como el caso de Magdalena Spínola en los dos poemas analizados—, lo sitúa como un auténtico poeta, no versificador. Ello incide, naturalmente, en la creación de textos con alta calidad estética: «Ayuno» y «En Vela», respectivamente.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Accomazzi, Gervasio. 1984. *Manual de Gramática Castellana*. Guatemala, Cenaltex. 186 pp.
- Albizúrez Palma, Francisco. 1987 «*Sobre posmodernismo en tres países centroamericanos.*» Guatemala, Fac. de Humanidades. Depto. de Publicaciones.
- Albizúrez Palma, Francisco. 1992. En Introducción a *Antología del Centenario*. Guatemala, Litografía Delgado. 224 pp. Banco de Guatemala.
- Albizúrez Palma, F.; Barrios y Barrios, C. 1982. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala. Editorial Universitaria. 3 vol. 1301 pp.
- Alonso, Martín. 1949. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 2a. ed. España, Aguilar. 1802 pp.
- Aullón de Haro, Pedro et. al. 1994. *Epistemología de la Crítica*. España, Editorial Trotta. 560 pp. Col. «La Dicha de Enmudecer».
- Barthes, Roland. s.f. *Comunicación. Elementos de Semiología*. 2a. ed. España, Visor Libros. 103 pp. «Serie B».
- Bense, Max; Walther Elisabeth. 1973. *La Semiótica. Guía alfabética*. Laura Pla. España, Anagrama. 211 pp. Colección Guías Alfabéticas.
- Beristáin, II. 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 180 pp.
- Brañas, César. 1988. *Viento Negro. Elegía Paternal*. 4a. ed. Guatemala, Depto. de Publicaciones del Organismo Judicial. 47 pp.
- Carrera, Mario Alberto. 1983. *Panorama de la poesía guatemalteca del siglo XX*. Guatemala, Editorial Universitaria. 264 pp.
- Cerezo Dardón, Hugo. 1975. "El Modernismo en Guatemala". En *Ensayos*. Guatemala, José de Pineda Ibarra. 382 pp.
- Cohen, J. 1979. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Soledad García M. España, Gredos. 261 pp. Biblioteca Románica Hispánica.

- De Lacau, María; De Rosetti, Mabel.** 1965. *Castellano*. Tercer Curso. 3a. ed. Argentina, Kapelusz. 283 pp.
- Domínguez Caparrós, José.** 1985. *Diccionario de métrica española*. España, Paraninfo. 200 pp. Colección Filológica.
- D'Echevers, Malin.** 1963. *Mieses Líricas*. Guatemala, José de Pineda Ibarra. 187 pp.
- Estrada, Domingo.** 1966. *Su obra en prosa*. Introducción, selección y notas de Hugo Cerezo Dardón. Guatemala, Editorial Universitaria. 350 pp.
- Fages, J. B.** 1969. *Para comprender el estructuralismo*. Traducción de Jorge Jinquis y Marta Carlinsky. Argentina, Galerna. 191 pp.
- Figueroa Marroquín, H.** 1981. *Las nueve musas del parnaso guatemalteco*. Guatemala, José de Pineda Ibarra. 364 pp.
- Figueroa Marroquín, H.; Acuña, A.** 1977. *Poesía femenina guatemalteca*. Guatemala, Editorial Universitaria. 2 vol. 965 pp.
- Henríquez Ureña, Max.** 1954. *Breve Historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica. 544 pp.
- Herrera, Marta Josefina.** 1966. *Semblanzas*. Guatemala, Tipografía Nacional. 372 pp.
- Kayser, Wolfgang.** 1972. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4a. ed. Traducción de María D. Mouton y V. García Yebra. España, Gredos. 577 pp. Biblioteca Románica Hispánica.
- Liano, Dante.** 1980. *La Crítica Literaria*. Guatemala, Editorial Universitaria. 115 pp.
- Liano, Dante.** 1980. "El Viento, el Joven, la Isla". En *Letras de Guatemala*. Guatemala, Editorial Universitaria. 87 pp. Facultad de Humanidades.
- López, Carlos.** 1993. *Diccionario bio-bibliográfico de literatos guatemaltecos*. México, Praxis. 394 pp.
- Malmberg, Bertil.** 1974. *Los nuevos caminos de la lingüística*. 7a. ed. Traducción de Juan Almela. México, Siglo Veintiuno Editores. 251 pp.
- Malmberg, Bertil.** 1985. *Introducción a la lingüística*. 2a. ed. Traducción de Pilar Calvo. España, Ediciones Cátedra. 243 pp. Crítica y estudios literarios.

- Mendez De La Vega, Luz. 1984. *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*. Guatemala, Tipografía Nacional. 200 pp.
- Meneses Alvarez De Soto, C. L. 1984. *Biografía de Magdalena Spínola*. Guatemala, Tipografía Nacional. 226 pp.
- Mistral, G. 1992. *Desolación. Ternura. Tala. Lagar*. 5a. ed. México, Porrúa. 252 pp. Sepan Cuántos.
- Mounin, Georges. 1981. *La literatura y sus tecnocracias*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México, Fondo de Cultura Económica. 204 pp.
- Navarro Tomas, T. 1982. *Los poetas en sus versos. De Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel. 390 pp.
- Rall, Dietrich et. al. (Compilador) 1987. *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. Traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Autónoma de México. 444 pp. Colección pensamiento social.
- Ricoeur, Paul et. al. 1967. En *Estructuralismo y lingüística. "Estructura, palabra, acontecimiento"*. Jorge Jacobbe. Argentina. Ediciones Nueva Visión. 179 pp.
- Ricoeur, P. 1980. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. España, Ediciones Europa. 437 pp.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos. 1965. *Ensayo de un diccionario de la literatura. Términos, conceptos, "ismos" literarios*. 3a. ed. España, Aguilar. 1218 pp.
- Selden, R. 1985. *La teoría literaria contemporánea*. Traducción Juan Gabriel López. España, Ariel. 156 pp. Col. Letras e ideas.
- Spínola, Magdalena. 1968. *Gabriela Mistral. huésped de honor de su patria*. Guatemala, Tipografía Nacional. 232 pp.
- Spínola, Magdalena. 1977. *Tránsito Lírico*. Guatemala, Cultural Centroamericana. 136 pp.
- Todorov, Tzvetán. 1991. *Crítica de la crítica*. Barcelona, Ediciones Paidós. 161 pp.
- Valbuena Briones, Angel. 1969. *Literatura Hispanoamericana*. Historia de la Literatura Española. 4a. ed. España, Editorial Gustavo Gili. 624 pp.

APÉNDICE I

A. SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE MAGDALENA SPÍNOLA

- 1898: Nace en la ciudad de Guatemala el día 26 de diciembre de 1898. Hija de don Rafael Spínola (autor del célebre libro de texto denominado *Moral razonada y lecturas escogidas*) y de Ana Florencia Strecker de Spínola (nacida en Tepic, México).
- 1901: Magdalena y su hermana Stella quedan huérfanas de madre. (¿?) A los cinco meses muere también el padre. Stella va a vivir con sus abuelos paternos y Magdalena se queda con su abuela materna, doña Josefa Frlas viuda de Strecker, en una casa de habitación bastante amplia, situada en la Avenida Central No. 102. Años de gran soledad. Su abuela, mujer de gran disciplina y rigor, le prohíbe tener amistades; su tía, Berta Strecker (primera mujer en inscribirse en la Facultad de Medicina) contrae matrimonio y se aleja del hogar materno. Entre los 6 y los 8 años la fantasía de Magdalena inventa un amigo secreto. También encuentra consuelo en su pequeño perro "Harún", pero esta alegría poco duraría pues la abuela devuelve el animal a sus antiguos dueños. Por aquellos años entabla amistad con Miguel Ángel Asturias, quien vivía en la misma Avenida Central, casa No. 96.
- ¿?: Fue inscrita para cursar Kindergarten en el Colegio de las señoritas Dolores y Jesús Muñoz. Este plantel quedaba situado cerca de la Iglesia de Capuchinas.
- ¿?: Como consecuencia del cierre de aquel colegio, Magdalena fue inscrita en el Colegio "Central de Señoritas", dirigido por su fundadora, señora Concepción Saravia de Zirión. Aprende sus primeras letras en la cartilla denominada *El Niño*, cuyo prólogo había sido escrito por su propio padre. Permanece en ese plantel sólo 2 años.
- ¿?: Es inscrita en el Colegio de Señoritas Santa Rosa, dirigido por la "Niña" Lola Aquino, quien dejaría una honda impresión en el ánimo de su alumna, especialmente por la amistad que ella había cultivado con el difunto padre de la pequeña. Esta admiración quedaría patentizada años más tarde cuando Magdalena escribía *De mis recuerdos infantiles en torno a una gran figura* (Cfr. Bibliografía). Poco antes de que Magdalena terminara la educación primaria, muere la Niña Lola.

- ¿?: Es inscrita en el Instituto Normal para Señoritas "Belem", donde obtiene el título de **Maestra para Educación Primaria**.
- 1914: **Maestra en el colegio privado "Josefina González"**. Da rienda suelta a su afición por escribir poesía. A pesar de la rigidez con la que vive junto a su abuela, entabla pequeños amoríos sin importancia con algunos jóvenes.
- 1915: Envía sus primeros cuentos, «*Nubia*» y «*Lirios que mueren*» a la revista local *Guatemala Informativa*; ambas obras reciben la aprobación de José Rodríguez Cerna, Carlos Wyld Ospina, Virgilio Rodríguez Beteta y Máximo Soto Hall, colaboradores de dicha revista. Envía trabajos al diario *La República* y a la revista *La Esfera*. Publica también en el *Diario de los Altos* de Quetzaltenango.
- ¿?: A hurtadillas y a pesar de la desaprobación de su abuela, comienza su relación con Efraín Aguilar Fuentes, quien en la época era considerado como uno de los mejores partidos.
- 1917: Gracias a los auspicios del entonces Presidente de la República, don Manuel Estrada Cabrera y a pesar del descontento de ambas familias, Magdalena Spínola contrae matrimonio con el bachiller Efraín Aguilar Fuentes. La boda (tanto civil como religiosa) se celebra en el Salón de Las Palmas tal como lo había dispuesto el Señor Presidente. El matrimonio tuvo cinco hijos. En el primer embarazo de la joven señora se gestaron gemelos, pero uno de ellos muere a los pocos días y el otro fallece poco tiempo después. De los otros hijos sólo vivieron dos: Lilian y Rafael. Rafael siguió la carrera de la diplomacia y contrajo nupcias con Ana María Saravia, con quien tuvo dos hijos. Lilian Eugenia se casó con su primo en segundo grado, Plubio Senen Aguilar, Lic. en Ciencias Químicas y Farmacia, con quien procreó tres hijos: Vilma, Álvaro y Plubio.
- ¿?: Recién casada, se traslada a vivir a Quetzaltenango a la casa de sus suegros. Con una oratoria política muy fogosa, Rafael Aguilar comienza a difundir sus ideales y a expresar el descontento que generaba el incumplimiento de las promesas que el gobierno había hecho al pueblo. Como consecuencia de su oposición política, Rafael Aguilar es perseguido y la pareja se ve obligada a salir al exilio, trasladándose a El Salvador, luego a Honduras y finalmente a Nicaragua, país en donde el bachiller Aguilar ingresa en la Universidad de León.

- 1927: Radicada en León y dedicada a los cuidados del hogar, Magdalena escribe poesía y artículos varios en forma asidua. Publica en el periódico *El Día* y en el *Diario de Guatemala*. También envía producciones al diario *Eco* y a *Mercurio*.
- 1929: En septiembre compete en los Juegos Florales organizados por la Asociación de Periodistas y Escritores de Nicaragua. Junto a ella hubo otros dos participantes; a ella se le adjudicó la flor natural pero, a última hora, dicha distinción le fue denegada porque el reglamento del certamen descalificaba a los escritores extranjeros. En diciembre gana un premio en metálico en el concurso que la Liga Nacional Azucarera organizaba para la Navidad en León, Nicaragua. El trabajo premiado estaba escrito en prosa y se titulaba «*Amad a la Patria*». Los esposos Aguilar Spinola participan en amenas tertulias culturales.
- 1930: El 27 de marzo Efraín Aguilar obtiene los títulos de doctor en Derecho, Abogado y Notario Público por la Universidad de León. Magdalena envía con gran aceptación colaboraciones al diario *La Noticia*; también colabora con la revista *El Gráfico de Guatemala*. La familia se traslada a Managua, en donde Magdalena escribe para la revista femenina *Mujer Nicaragüense* y para el diario *La Prensa* de Managua.
- 1931: La familia regresa a Guatemala; por este motivo, en Managua la pareja recibe una despedida en casa de doña Mercedes viuda de Barrios, y en su honor se les ofrece un homenaje artístico patrocinado por doña Josefa J. de Aguirre.
- 1931: El 19 de febrero Efraín Aguilar pasa a formar parte del gabinete de gobierno de Jorge Ubico Castañeda, a los cinco días de iniciado el mandato. Ubico y Efraín Aguilar eran amigos. Magdalena silencia su actividad literaria y se dedica por entero a sus hijos.
- 1934: El 18 de septiembre, debido a su oposición al régimen dictatorial, Efraín Aguilar Fuentes es encarcelado y condenado al paredón. Magdalena, de la mano de sus hijos, acude presurosa a suplicar clemencia, pero sus ruegos no son tomados en cuenta: Efraín Aguilar fue fusilado.

Como consecuencia de la represión desatada en contra de la familia Aguilar Spinola y Aguilar Fuentes, Magdalena es encarcelada durante algunos días pero pronto recupera su libertad. El papá de Plubio Aguilar Herrera, quien más tarde sería yerno de Magdalena, también sufre las consecuencias de aquella violencia desatada, pues la farmacia de su propiedad es vigilada constantemente por varios guardias que toman

- registro de los nombres de todos los clientes y visitantes; la farmacia quiebra. Magdalena se refugia en la religión.
- 1936: Trabaja como maestra de educación en el Colegio San Sebastián, fundado por Monseñor Mariano Rosell y Arellano. Escribe «*El preámbulo de la maestra*».
- 1942: Obtiene el primer premio en el certamen literario promovido por el semanario Verbum con su poema "*Sonetos del amor eucarístico*".
- 1944: Fue vicepresidenta de la Asociación de Mujeres Intelectuales de Guatemala. También fue prosecretaria de la Unión de Mujeres Americanas (capítulo de Guatemala), miembro de la junta directiva de la Alianza Guatemalteca Pro Ciudadanía Femenina y miembro de la junta directiva del Partido Social Demócrata.
- 1945: Debido a su participación en el boletín de la Sociedad de Seguros del Gremio Obrero, se hace acreedora a un Diploma de Honor. Funge como presidenta del Comité Pro Monumento a Enrique Gómez Carrillo.
- 1946: Dicta el discurso oficial a nombre de la Sociedad de Seguros del Gremio Obrero, en la celebración de su XXXII aniversario (Boletín de la Sociedad, año XXII, No. 85, 1er. de enero de 1946). Con la autorización del Ministerio de Gobernación y por orden de la Secretaria de la Presidencia de la República, se comienza a preparar la edición del poemario Alondra, con una tirada de 1,500 ejemplares. Sin embargo, Magdalena no accede a dicha publicación pues se encontraba insatisfecha con la calidad del material. Es nombrada vicepresidenta del Comité Pro Palestina, entidad de solidaridad con la causa sionista.
- 1947: Forma parte de la Liga Internacional de Mujeres Pro Paz (sección de Guatemala) y de la Asociación Continental de Mujeres Intelectuales de América (capítulo de Guatemala). Siendo miembro de la junta directiva del 1er. Congreso Interamericano de Mujeres (capítulo Guatemala), es delegada por su país a dicho congreso. Pertenece al Círculo Literario de Guatemala y a la Asociación de Escritores y Amigos del Libro Nacional de Guatemala.
- 1954: Viaja a Chile junto a su hijo Rafael, quien se encontraba en aquel país en el servicio diplomático. Permanece allí por una temporada.
- 1955: ¿Viaja a Perú y permanece allí por una temporada?

- 1956: Es homenajeada por algunas poetisas hondureñas. Dicta una conferencia sobre Gabriela Mistral ante el grupo "Ideas" de Tegucigalpa, Honduras, en el Salón de Actos de la Universidad Central.
- 1958: En su calidad de ex-alumna, recibe un diploma de honor por parte del Instituto Normal de Señoritas "Belén".
- 1959: Recibe un diploma de honor por parte de la Asociación de Periodistas de Guatemala.
- 1960: Recibe una medalla de oro y un diploma por haber obtenido el primer premio en prosa en el Certamen Literario Panamericano "14 de abril, Día de las Américas" por su trabajo "*Gabriela Mistral o la madre-maestra cantora*". El certamen era promovido por la Unión de Mujeres de América, capítulo de Guatemala.
- 1962: El 28 de junio ofrece un recital poético en el programa radial "Altavoces de la Literatura".
- 1963: El 23 de enero participa en un recital poético en el programa "Altavoces de la Literatura". También el 22 de noviembre lee otros poemas en el mismo programa radial. Ofrece un recital poético ante el Círculo Literario de Guatemala.
- 1964: El 10 de enero dicta una conferencia sobre Gabriela Mistral en el programa radial "Altavoces de la literatura". El 2 de junio dicta una conferencia sobre Vicenta Laparra de la Cerda a través de Radio Fabulosa.
- 1966: Aparece el libro *Semblanzas* de María Josefina Herrera, texto en el cual la autora anota ciertos perfiles biográficos acerca de Magdalena Spinola y Efraín Aguilar Fuentes.
- 1967: Es operada como consecuencia de un tumor maligno en la matriz. Se recupera completamente.
- 1968: Recibe un diploma de honor otorgado por la dirección del Instituto Mixto Nocturno "Abraham Lincoln". Publica el libro *Gabriela Mistral, huésped de honor de su patria*.
- (¿?): Viaja a visitar a su hijo, quien se encontraba en el servicio diplomático en Chile, América del Sur.
- 1971: Al regresar de Chile, y con el propósito de dirigirse a los Estados Unidos, cancela su viaje hacia aquel país al enterarse de que su hija Lilian se encuentra hospitalizada.

Aquejada por una grave leucemia, Lilian muere el 7 de abril. Magdalena permanece aproximadamente dos meses en el país. Recibe la Medalla de oro "Francisco Méndez" por su destacada labor en pro de la literatura nacional, otorgada durante la celebración del 17 aniversario del programa "Oro lírico en el atardecer", transmitido por TGW y fundado por María del Mar. Se traslada a Chile junto a su hijo Rafael pues no puede soportar la ausencia de su hija Lilian, ausencia que se agravaba aún más junto a todos sus recuerdos físicos.

- 1973: Regresa a vivir a Guatemala junto a su yerno Plubio Aguilar y sus tres nietos, Vilma, Álvaro y Plubio.
- 1977: Publica su poemario *Tránsito Lírico*.
- 1981: Aquejada por malestares hepáticos, muere su nuera Ana María. En septiembre de ese año es condecorada con la Orden Dolores Bedoya de Molina, en el grado de Estrella de Plata, conferida por el entonces presidente de la República, Jefe Supremo de la Orden, general Romeo Lucas García. Aparece el libro *Las Nueve Musas del Parnaso Guatemalteco* de Horacio Figueroa Marroquín, publicación en la que Magdalena Spínola es designada con el nombre de "Erato".
- 1982: Hugo Carrillo, por recomendación de Mario Alberto Carrera, la incluye en el grupo de catorce poetisas que formaron parte del Collage Concert "La Alondra Iluminada", poesía femenina guatemalteca del siglo XX para estudiantes de secundaria.
- 1984: Aparece la *Biografía de Magdalena Spínola* escrita por Clara Luz Meneses A. de Soto.
- 1985: Sufre una caída y se fractura la cadera. Después del tratamiento médico inicial, se niega a usar silla de ruedas pero permite la ayuda de un bastón.
- 1987: Muere su yerno Plubio Aguilar; Magdalena permanece por un tiempo con sus nietos en la casa ubicada en la 10 a. calle 0-53 de la zona 9. Dicho inmueble tiene que ser vendido y Magdalena, aún convaleciente de su fractura, es trasladada al "Hostal Tetuán" en Antigua Guatemala (cerca de San Pedro el Panorama), en donde residía su prima Ofelia. Los dueños del hostal, don Pepe Samayoa y su esposa Delia, eran hijos de su prima. Allí Magdalena recibe grandes atenciones y muy buenos cuidados, especialmente gracias a la preocupación de Delia. En el hostal Magdalena aprende a querer a los gatos. Al salir del hostal se traslada a vivir con su hijo Rafael a la Colonia Monte María, zona 12.

- 1990: Muere su hijo Rafael. Por primera vez vive junto a su hermana Stella, quien residía en los Estados Unidos. Ambas están ya enfermas. Al poco tiempo de reunidas (7 u 8 meses después), Stella, aquejada por demencia senil, es enviada a una clínica y finalmente muere.
- 1991: El 7 de enero muere Magdalena, aquejada por una serie de malestares: sufre una gripe muy fuerte que se complica con un herpes en la espalda; es ingresada al Sanatorio Privado "Hermano Pedro" y recibe alimentación con sonda hasta su muerte. Es sepultada en el Cementerio "Las Flores".

B. PERFIL DE MAGDALENA SPÍNOLA EN EL RECUERDO DE QUIENES LA CONOCIERON

a. Entrevista realizada con la escritora Angelina Acuña.

(Realizada el día 25 de enero de 1995 a las 4:00 P.M. en la residencia de la entrevistada, 16 calle 11-77 zona 1).

La presente entrevista no fue registrada por medio de una grabación ya que la poeta no lo permitió así. Por tal motivo se realizará una recreación de lo hablado.

IAU: ¿Cuándo conoció usted a Magdalena Spinola?

AA: Conocí a Magda allá por el año 38, 4 ó 5 años después de que fusilaran a su esposo; nos presentó María del Pilar. Por aquella época Magdalena se encontraba viviendo una situación muy difícil ya que como consecuencia de aquel hecho ella se encontró como aislada por parte de la sociedad; la gente le tenía miedo al gobierno de Ubico y creían que haciendo amistad con Magdalena se podían poner en una situación muy peligrosa. Recuerdo que en esos años yo vivía en una casa cuya sala daba a la calle y en las ventanas tenía una cortina a través de la cual se podía ver desde afuera; en esa sala, sobre el piano, yo tenía una foto de Magdalena; seguramente por el temor, rápidamente sentía que pasaba la policía varias veces para chequear si se trataba del retrato de Magda.

Cuando la pobre quedó viuda le hicieron un gran vacío, ella me decía «... *no cualquier persona me saluda y se fijan si se sientan a la par mía.*» Entonces Magda se refugió en la Iglesia Católica y tenía un confesor que la visitaba en su casa. Allí su esposo tenía en la sala una gran colección de libros lujosos, empastados en piel y con cantos de oro. Cuando llegaban los padres se acercaban a ver esos libros y en una de esas visitas le dijeron a Magda que se trataba de «libros prohibidos por la Iglesia». Insistieron en ello hasta vaciarle las librerías. Probablemente destruyeron aquellos libros, a pesar de que yo le decía a Magda que no los entregara.

Después del durísimo golpe de su viudez, se engordó y el doctor la obligó a estar a dieta y en cama; debía comer sólo banano y leche. Magda no quería hacer la dieta, pero tuvo una empleada muy fiel que la obligó y gracias a ella volvió a estar sana otra vez.

IAU: A partir de esos años ¿cómo siguió siendo su relación con Magdalena?

AA: Fuimos buenas amigas a pesar de que nuestra relación fue más que todo gracias al teléfono. Yo tenía mis ocupaciones en mi hogar y ella también. De esa manera pasaba mucho el tiempo y a veces no nos comunicábamos.

IAU: Y en esas conversaciones ¿qué temas eran los que más tocaban?

AA: Sí, creo que de lo que más hablábamos era de los problemas de Magda. Ella sufrió mucho, su vida fue muy dolorosa... Recuerdo que su hija Lilian se casó con un Lic. en Ciencias Químicas y Farmacia llamado Plubio Aguilar. Su hijo Rafaelito desde muy joven entró a trabajar al servicio diplomático y se apartó del seno del hogar. Cuando su hija se casó, Magda se quedó muy sola en la casa que le había dejado su marido. Por eso Lilian le pidió que se fuera a vivir con ella; en esa época Magda me llamaba para decirme que ella no quería porque quería guardar su intimidad y su silencio para meditar. Aquella situación no era muy agradable para ella por el barullo normal de sus tres nietos, dos varones y una niña.

IAU: ¿Y qué hacía Magdalena Spinola para escapar de ese marco poco propicio a su privacidad? Probablemente ella lo comentaba con usted.

AA: Sí, creo que por eso viajaba con alguna regularidad a América del Sur, especialmente a Chile. Ella estuvo en ese país cuando regresó Gabriela Mistral después de recibir el Nobel. Tal vez Magda tenía alguna familia en Chile. Incluso, en uno de esos viajes Magdalena iba a estar sólo pocas horas en el aeropuerto de Guatemala, pues viajaba de Chile a los Estados Unidos, en donde tenía una hermana a la que iba a visitar. Ella tenía la esperanza de ver a su hija y a sus nietos en el aeropuerto, pero cuando bajó del avión sólo la esperaba su yerno, Plubio, quien le notificó a su suegra que Lilian estaba internada en un hospital. Magda suspendió su vuelo y salió inmediatamente al hospital, pero cuando llegó ya era demasiado tarde pues su hija había fallecido. Magda me contó que cuando ella llegó Lilian todavía tenía sus manitas tibias y fue ella quien pudo cerrarle sus ojos. Imagínese usted como fue de duro todo aquello.

Después de la muerte de su hija, ella misma quedó como madre de sus nietos adolescentes. A partir de todo este dolor, ya la muerte no dejó en paz a la pobre Magda: luego muere el propio Plubio y después se enferma la nuera y tanto ella como Rafaelito regresan a Guatemala; ella vino sólo a morir y después muere Rafaelito. Imagínese, sus hijos y sus hijos políticos murieron en el transcurso de pocos años.

IAU: Además de hablar sobre sus problemas y las terribles secuelas espirituales que todo este dolor le causaba a Magdalena, imagino que ella también hablaba con usted acerca de su trabajo literario, pues ambas son poetisas.

AA: Pues sí hablábamos y yo siempre supe qué era lo que Magda publicaba de vez en cuando en los periódicos. Recuerdo que ella escribió en la Revista «Nosotras», fundada por Luz Valle, y en El Imparcial. Al respecto le puedo contar que Magda no quería publicar sus poemas. Ella me decía que no «*porque eran versos muy viejos*». Yo en ese entonces tuve el honor de ser presidenta de la Asociación Nacional de Escritores y propuse en junta directiva que publicáramos a Magda; ella siempre me pareció una poetisa muy fina y delicada.

También Horacio Figueroa Marroquín insistió para que Magda diera su autorización para que le hiciéramos su libro *Tránsito Lírico*.

- IAU: El trabajo literario debió servirle mucho a Magdalena para sobrellevar todo el dolor familiar.
- AA: Sobre todo yo recuerdo la elegía que escribió cuando murió su hija. Su vida estuvo muy llena de tragedia, figúrese que Magdalena también padecía de muchas enfermedades. Recuerdo que ella me decía que tenía cáncer, no sé muy bien, pero una vez me contó que la sirvienta aquella que le era muy fiel encontró una mancha de sangre en su cama. Magda no quería que le revisaran su salud y parece que tenía un tumor en la matriz muy grande del cual fue operada en los Estados Unidos. En otra época de su vida Magdalena sufrió muchísimo por cierta enfermedad en las piernas, parece que se le hinchaban. También tuvo un herpes dolorosísimo y fue hospitalizada. En una de nuestras últimas conversaciones me contó que se la iban a llevar a la Antigua a una casa de retiro para que la atendieran allí. Sus últimos años los pasó en silla de ruedas. De sus nietos en esa época no sabría decirle. Lo cierto es que vino su hermana de los Estados Unidos para cuidarla, con la promesa de que ya sólo la muerte las separara. La última vez que hablé con ella me contó que estaba con su hermana en una casa en la colonia Miraflores. Me dijo que sufría muchísimo por sus piernas y que ya no quería vivir. Al fin, descansó... Para mí fue muy dolorosa la muerte de Magda.
- IAU: Por último Angelina, cuéntenos cómo era ella, su carácter... ¿Qué dejaba su presencia?
- AA: Magdita era una mujer físicamente bella: rubia, ojos azules, tez blanca y rosada. Era tierna, dulce, solícita, cariñosa, sin pedanterías. Nunca se sentía superior a nadie, a pesar de que la vida la había colocado en una situación económica holgada; que yo sepa ella nunca trabajó. Era humilde y modesta, noble y generosa. Para mí ella tenía todas las virtudes. Aunque la vida la hubiera rodeado de tanta calamidad, ella se mantenía serena, tranquila y resignada a través de la religión. Yo la quise mucho.

b. Entrevista con el poeta Julio Fausto Aguilera

- IA: Hoy es viernes 24 de febrero de 1995 y nos encontramos junto al poeta Julio Fausto Aguilera para que nos dé algunas impresiones acerca de su experiencia humana junto a la poeta Magdalena Spínola. Maestro, ¿cómo conoció usted a esta escritora?
- JFA: La conocí en 1964, en los días en que se estaba celebrando el vigésimo aniversario de la gesta de octubre del 44. Veinte años ya de la gesta de octubre del 44... La conocí en la Asociación de Autores y Amigos del Libro Nacional; ella estaba allí y yo le obsequié un ejemplar de un poemario mío que había sacado en homenaje al vigésimo aniversario de la revolución de octubre (también anotaba yo que ese libro estaba dedicado al vigésimo aniversario de la victoria sobre el nazi-fascismo en la segunda guerra mundial). Ese poemario se llama *Diez poemas fleles*. Se lo dí a ella, lo vio y

al ver que decía 20 de octubre dijo: «...el incomparable octubre de los guatemaltecos.» Y así fue como comencé a conocerla. Ya de ella tenía antecedentes, información que había leído desde hacía muchos años, ya que fue poco después de la revolución de octubre que se empezó a hablar muchísimo de ella, de su vida, porque ya su poesía era conocida; pero hasta después de la caída de Ubico se comenzó a hablar de su vida en cuanto a que ella había sido esposa de Efraín Aguilar Fuentes, preso, torturado y fusilado por los esbirros de la dictadura de Ubico. Entonces ella había quedado viuda con dos hijos. Fue hasta en el 64 que yo la conocí y después de eso comenzamos una amistad poco íntima, pero yo fui a su casa y entonces la relación ya se entabló con mayor cordialidad e intimidad en interés de ambos. Al siguiente año, en el 65, yo le dediqué un poema mío titulado «*La sonrisa del cardo*» que era uno de mis poemas mejor logrados hasta ese momento, lo publiqué en *El Imparcial* y la dedicatoria decía: «*A Magdalena Spinola, cantora celeste y esposa de un héroe humano.*» El poema habla de una flor de cardo suavemente amarilla que representa en ese momento la sonrisa de un muerto que data de quién sabe cuántos miles de años, y el proceso de transformación hasta ser la sonrisa de esa flor. Ese poema fue de mis mejores, tanto que otra poetisa de poco menos edad que ella, o igual que ella, doña Romelia Alarcón Folgar, me hizo unas bromas así como que estaba un poquito celosa por la dedicatoria del poema y me dijo: «*Si a mí me hubiera dedicado ese poema, yo le hubiera puesto marco.*» Así fue como nos fuimos haciendo cada vez más amigos; eso fue en el 65. Por el año siguiente, en el 66, ella tenía listo un libro para ser publicado, titulado *Gabriela Mistral, huésped de honor de su patria*, donde hablaba del retorno de Gabriela Mistral a su patria después de muchos años de ausencia. Yo vi los originales del libro que tenía ella e hice un comentario en el 66 para el diario *El Imparcial* sobre su libro, sobre los originales, sobre lo que hablaba y sobre que ya lo tenía preparado pero que esperaba que se hiciera cargo de él alguna editorial del estado y lo editara. Así comenzó nuestra amistad.

IA: A partir de ese momento su relación con Magdalena Spinola fue bastante frecuente; usted la visitaba en su casa de habitación. ¿Cómo fue esa relación, de amigos o de colegas, acaso era una relación entablada únicamente bajo el alero de la actividad literaria compartida?

JFA: De amigos, de escritores naturalmente; de ahí partía la amistad, pero también de amigos en muchas cosas que teníamos en común por lo que nos atraíamos. Yo la frecuenté ya más, la visitaba en su casa de habitación donde ella residía en la zona 9, lo que antes se llamaba Tivoli. Allí vivía en la casa donde vivía su hija que era casada con un Lic. en Ciencias Químicas y Farmacia. Tenía dos nietecitos varones en ese tiempo, allá por el 66; uno se llamaba Álvaro, el más grandecito, el otro era Plubio; ella me los presentó. Yo llegaba con frecuencia a verla y platicábamos, así se fue haciendo más amistad. En el 68, creo en el 68, a fines de ese año, ella logró por fin ver realizados sus esfuerzos de publicar su libro sobre Gabriela Mistral. El libro salió, se le entregó en un acto muy solemne que tuvo publicidad desde la prensa. Luego de que la conocí, de que entablé amistad con ella, yo vi que era una persona de un espíritu muy elevado, muy alto, que estaba por encima de muchas pequeñeces y miserias humanas. Ella tenía una gran dignidad.

- IA: En esas entrevistas que mantenían, ¿cómo encaraba Magdalena Spínola su dura viudez?
- JFA: Me contó cómo antes de que fusilaran a su esposo, Toño Aguilar Fuentes, ella fue con su niño a la casa de gobierno, a la casa presidencial, a ver si conseguía que el dictador Ubico le perdonara la vida a su esposo. No le permitieron hablarle, le dijeron que el Señor estaba durmiendo su siesta y entonces lo fusilaron y ella quedó viuda; quedó luchando por sostener a sus hijos. Parece que ella me dijo que escribía por correspondencia para un diario de El Salvador que publicaba sus páginas: lo que ella escribía lo enviaba. Me contó de su amistad con el director de ese diario, quien creo que se llamaba Napoleón Viera Altamirano. El hombre quería venir a Guatemala y un día vino, ya tiempo después de estar ella colaborando con este diario de El Salvador llamado *Diario Latino* (no estoy seguro pero supongo que ese diario era). Vino este señor a Guatemala (era joven por entonces todavía) y parece que quiso enamorarla, pero ella lo esquivó. Lo esquivó un día domingo que él iba a llegar a su casa para que salieran de paseo; ella se fue a la Antigua desairándolo, aunque me confesó que a ella le gustaba ese hombre pero que para no caer en las redes del amor que mejor se había ido huyendo a Antigua. Ese fue un detalle que me contó.
- IA: ¿Por qué cree usted que ella «no quería caer en las redes del amor»? ¿Acaso por el respeto a la memoria de su esposo, o por qué específicamente?
- JFA: Por la memoria a su esposo, por respeto a sus hijos y por respeto a ella misma. Ella era mujer de una gran dignidad.
- IA: Después de esto que usted me está contando, Magdalena Spínola en el 77 publicó su poemario *Tránsito Lírico*, ella se lo comunicó a usted, es decir, siguieron manteniendo una relación asidua.
- JFA: Sí, en el 75, ya hombre como de 45 años, tuve esposa. Le cuento esto porque a Magdalena se lo participé luego y le llevé a mi esposa a presentársela; ella me dijo: «Ay, como me alegro que ya tenga una compañerita...», cuando se la llevé una mañana, allá por el filo del 75 más o menos, o principios del 76. Ya entonces, como yo ya tenía mi hogar con mi esposa y tenía además el trabajo en la municipalidad de Guatemala, trabajo y actividades, ya poco la visitaba, ya no era tan seguido como antes, pero si seguí visitándola. Después que salió su poemario *Tránsito Lírico* yo tuve un ejemplar (ese creo que no me lo dio ella). Lo que sí me dieron en el 65, a raíz de que yo le dediqué aquel poema que le digo, fue un ejemplar de un libro muy famoso, de mucha sustancia, contenido muy edificante, que es la *Moral Razonada*, escrito por su padre, don Rafael Spínola. Su *Tránsito Lírico* recuerdo que yo lo obtuve por otra vía.

IA: ¿Cómo podría usted describir a Magdalena físicamente?

JFA: Cuando yo la conocí era una mujer de más de sesenta años pero era todavía hermosa, con señales de que había sido muy hermosa, muy bella en su juventud. Tenía fama de bella, de que había sido bella. Me contaba que su esposo, el único que tuvo, Efraín Aguilar Fuentes, era muy celoso y que a veces hasta tenía que permanecer ella un poco escondida, no visible cuando llegaban sus amigos porque él no quería que saliera... Debe haber sido muy hermosa, pero sobre todo, lo que yo aprecié desde que la conocí fue la belleza de su espíritu, la belleza de su alma.

Años después me contó al detalle cómo había sido toda la enfermedad de su hija, quien murió de leucemia, las tribulaciones de su yerno, y cómo finalmente murió porque ya la medicina no pudo hacer nada por ella. Yo le di el pésame y ella me habló de todos los grandes dolores que había tenido: la pérdida de su esposo fusilado, después, la muerte de otro gran hombre con quien ella parece que había pensado casarse allá por 1950 (pensaba ella casarse con un gran poeta guatemalteco, el escritor Carlos Wyld Ospina), y finalmente, la muerte de su hija. Me contó que allá por el 48, según parece, entabló una amistad muy íntima con Carlos Wyld Ospina, hasta llegar a un amor por correspondencia. Magdalena parece que firmó alguna petición en la que pedía que el Estado, que el gobierno, le otorgara un beneficio a Carlos Wyld Ospina. Wyld Ospina trabajaba en un banco en el occidente de la República, pero merecía un beneficio de la patria porque fue un gran escritor. Fue poeta, cuentista, novelista y en fin... Magdalena me contó su enamoramiento: me dijo que había ido a Quetzaltenango a raíz de una larga correspondencia que tuvieron. Ella fue a Quetzaltenango y lo dijo textualmente: *«Yo iba temblando como una chiquilla, como que tuviera quince años.»* Entonces se encontraron, se hicieron novios y ella se iba a casar. Como ve usted, teníamos mucha confianza, pues me contó estas cosas que eran íntimas. Entonces, cuando murió su hija, me contó todos esos dolores: *«Murió mi esposo, lo fusilaron; murió el hombre con quien yo me iba a casar y ahora pues, murió mi hija.»* Entonces yo le respondí con frases con las que hubiera querido yo consolarla y levantar mucho su espíritu. Más o menos le dije: *«Su espíritu es un gran espíritu, superior al dolor; usted ha tenido grandes dolores porque es un gran espíritu. Todo esto es duro pero hará que su espíritu se eleve aún más.»*

IA: ¿Cómo fueron los últimos años de Magdalena Spinola?

JFA: Ya la vi muy poco. Como que ella tuvo algunos achaques, pero no sé de enfermedades graves que haya tenido. En los últimos años la vi muy poco, hasta que supe de su muerte que fue en el 91, y me enteré por la prensa porque yo ya hacía días que no la veía.

IA: A través de lo que se conoce acerca de la vida de Magdalena Spinola, quisiera que usted talvez me aclarara un punto o que usted me diera su particular punto de vista: económicamente, ¿cuál era la situación de Magdalena Spinola? Porque sólo conozco un par de trabajos de ella como maestra, pero siendo ella una mujer viuda y bajo esas condiciones... ¿Qué me puede referir usted acerca de su condición económica?

JFA: Su condición económica debe haber sido no de riqueza, pero yo creo que más o menos tenía y recibía para mantenerse con cierto decoro. En algunas ocasiones quizá no estuvo bien, como ella me dijo en alguna ocasión. Yo iba a sacar un libro, un poemario, y había aceptado que algunos amigos me ayudaran con sus contribuciones voluntarias; entonces fui con Magdalena, ella me dio una pequeña cantidad y me dijo: «*Ahora no estoy muy boyante.*» Después vi que ella tenía con qué sostenerse, hasta me da la impresión de que tenía alguna casita o algún bien. Si creo que tenía con qué sostenerse decorosamente, dignamente. Esto se me había olvidado: en una ocasión, en el 68 que yo conseguí trabajo (porque había estado sin empleo todo el año anterior y en la radio nacional TGW me dieron un contrato donde tenía que hacer un programa diario de lunes a viernes), como no tenía máquina de escribir porque la mía, yo en mis apuros la había ido a empeñar y no la había sacado todavía, Magdalena me prestó una máquina vieja, vieja pues porque era como de 1928 que fue propiedad de Efraín Aguilar Fuentes. Era máquina portátil viejita y yo me la llevé a mi casa prestada; me dijo: «*No se la obsequio de una vez porque es recuerdo.*» Era un recuerdo de su esposo pero me la prestó y cuando yo logré ya que me pagaran mi trabajo, que ya salí de mis apuros, se la fui a devolver con mil agradecimientos. Se la devolví pues yo fui a sacar mi máquina del empeño. Y estas son cosas que suelen suceder en la vida de algunos poetas.

IA: ¿Sabe usted acerca de la participación de Magdalena Spínola en tertulias literarias?

JFA: No, es más, me contaba que cuando llegaba a ver a su gran amigo, el poeta César Brañas, a **El Imparcial** o a su casa (más bien quizá llegaba a la casa del poeta César Brañas) él le decía: «*haragana, haragana*», tal vez porque ella no publicaba su producción inédita. Y, además, porque no escribía en esos días para la prensa. A César Brañas le llevaba trabajos de colaboración a **El Imparcial**. Él le decía «*haragana, haragana*», pero con mucho cariño y sonriendo, así como era él. Cuando llegaba, ella se quedaba a almorzar con él, tenían bastante amistad; ella lo apreciaba mucho, no cabe duda: César Brañas era un gran espíritu.

IA: Bueno, le agradezco mucho su colaboración, especialmente porque todo cuanto usted nos ha comunicado es de un incalculable valor humano. Gracias.

APENDICE II

BIBLIOGRAFÍA DE MAGDALENA SPÍNOLA

- 1 de enero de 1915.
Nubia (cuento).
Revista: *Guatemala Informativa*.
Año 1, No. 1.
Guatemala.
- 15 de enero de 1915.
Lirios que mueren (cuento).
Revista: *Guatemala Informativa*.
Año 1, No. 2.
Guatemala.
1929.
Amad a la Patria.
No consignada.
No consignados.
León, Nicaragua.
1936.
Prólogo de la maestra.
No consignada.
No consignados.
Guatemala.
- 16 de marzo de 1940.
Carta abierta a mi hijo.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.
- Marzo de 1945.
El estigma de una tiranía.
No consignada.
No consignados.
Guatemala.
- 5 y 6 de diciembre de 1946.
Panorama sintético de las escritoras de Honduras.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.
- 27 de febrero de 1947.
Empaños de una escritora. Creación de la Unión Fraternal de Intelectuales de América.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.
- 3 de junio de 1949.
Un hombre de ayer y de hoy.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.
- 6 y 7 de noviembre de 1953.
De mis recuerdos de infancia. La Señorita Dolores Aquino.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.
- 8 de mayo de 1954.
El Crisis de los Andes.
Diario: *El Imparcial*.
Desde Santiago de Chile.
Guatemala.

- 21 de agosto de 1954.
La primera nevada.
Diario: *El Imparcial.*
Desde Santiago de Chile.
Guatemala.
- 13 de junio de 1954.
Watzbeli Aguilar.
Diario: *Diario de Quetzaltenango.*
Desde Santiago de Chile.
Guatemala.
- 14 de septiembre de 1954.
El Orguñillero.
Diario: *El Imparcial.*
Desde Santiago de Chile.
Guatemala.
- 18 de septiembre de 1954.
Escuela de Periodismo.
Diario: *El Imparcial.*
Desde Santiago de Chile.
Guatemala.
- 1 de abril de 1955.
Aviataca bajo el cielo de Lima.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 25 de abril de 1955.
Sumera Santa Limaña.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 2 de mayo de 1955.
Fidelidad a prueba.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 10 de mayo de 1955.
Madre paranaia.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 14 de mayo de 1955.
Asilo de San Vicente de Paúl.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 11 de julio de 1955.
Luis Martínez-Mont.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 24 de septiembre de 1955.
Santa Rosa de Lima. Dominica.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 24 de diciembre de 1955.
Navidad en verano.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.
- 1 de enero de 1956.
Tarjetas de Pascua y Año Nuevo.
Diario: *El Imparcial.*
Desde la Ciudad de los Reyes.
Guatemala.

- Enero de 1956.
Calor Estival.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- 1956
Valores del Perú. Con Irene Silva de Santolalla. Mujer de las Américas 1956.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
1956.
Mujeres detectives.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- Junio de 1956.
Concursos promovidos por casas editoriales.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- 25 de julio de 1956.
Carlos Wylid Ospina. El solitario.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- 3 de agosto de 1956.
La bandera y el escudo nacional del Perú.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- Agosto de 1956.
Un Gigante y Lima antigua.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- 30 de agosto de 1956.
Una vida a través de los recuerdos. El Santuario de Santa Rosa de Lima.
 Diario: *El Imparcial.*
 Desde la Ciudad de los Reyes.
 Guatemala.
- No consignada.
Comenzos sin la nota lírica.
 No consignada.
 No consignados.
- 2 de marzo de 1957.
De mis recuerdos de infancia. Domingo de Resurrección.
 Diario: *El Imparcial.*
 Guatemala.
- 12 de agosto de 1957.
Waldo Valentín y su primer libro.
 Diario: *El Imparcial.*
 Guatemala.
- 22 de junio de 1957.
De mis recuerdos de infancia. Los altares de Corpus Christi.
 Diario: *El Imparcial.*
 Guatemala.
- 24 de enero de 1958.
Gabriela Mistral y sus sonetos de la muerte.
 Diario: *El Imparcial.*
 Guatemala.
- Mayo de 1958.
Gabriela Mistral.
 Revista: *Espral.*
 No. 1.
 Guatemala.

ISABEL AGUILAR UMAÑA

- 30 de agosto de 1958. *Santa Rosa de Lima y su rosa...*
No consignada.
- Mayo de 1959. *Miniatura de Stella Márquez.*
No consignada.
- Mayo de 1959. *Argentina Díaz Lozano y su labor cultural.*
No consignada.
- 1 de agosto de 1960. *J. Alberto Mendoza en sinfónica de estrellas.*
No consignada.
- 24 de septiembre de 1960. *Nuestra Señora de la Merced, patrona de las armas del Perú. La Basílica.*
No consignada.
- Noviembre de 1960. *Fuego celeste o la poesía de Teresa Fernández Hall de Arévalo.*
No consignada.
- Diciembre de 1960. *El aguinaldo de Caluco. Para Carlitos Monsón hijo.*
No consignada.
- Enero de 1961. *Pasajes de una vida intensa. Gabriela Mistral y el Liceo número 6 de Santiago.*
No consignada.
- 24 de febrero de 1961. *El renacimiento de este libro.*
No consignada.
- Febrero de 1961. *Pasajes de una vida intensa. Gabriela Mistral y su amor a los niños.*
No consignada.
- 8 de abril de 1961. *Gabriela Mistral o la madre-maestra cantora. Ensayo biográfico.*
No consignada.
- Junio de 1961. *Jorge Owcia Granados. Un abanderado de las causas justas.*
No consignada.
- Agosto-septiembre de 1961. *Mamajo de Rimas en la lírica de Clamencia Morales Tinoco de Marroquin.*
Revista: *Espiral*.
No. 16.
Guatemala.
- 14 de septiembre de 1961. *Argentina Díaz Lozano y su séptimo libro.*
No consignada.
- 4 de octubre de 1961. *A propósito de un comentario. Un asilo para perros.*
No consignada.
- 25 de octubre de 1961. *Adolescencia o una invitación al recuerdo.*
No consignada.
- 28 de marzo de 1962. *Labor de Melinión Salazar. Sus empeños culturales.*
No consignada.

- Junio de 1962.
En el carro estelar de Walda Valenti.
No consignada.
- Septiembre de 1962.
Enrique Juárez Toledo o el poeta que canta por la herida.
No consignada.
- Diciembre de 1962.
Ernesto Hemingway, el novelista-pescador.
Revista: *Salón.*
Volumen III, No. 4.
Guatemala.
- 17 de junio de 1963.
De la marina chilena. El buque-escuela Esmeralda.
No consignada.
- Marzo de 1964.
La mujer de nuestra era. Walda Valenti en la Empresa Eléctrica.
No consignada.
- 7 de octubre de 1965.
Teresa Masferrer de Miranda y su Cartilla Gráfica de Higiene Popular.
No consignada.
- Diciembre de 1965.
Tarjeta de Navidad. Para María Cuevas de León.
No consignada.
- Julio de 1966.
Carta abierta al Excelentísimo Señor Presidente de la República licenciado Julio César Monda Montenegro.
No consignada.
- Febrero de 1967.
El bien de amar o la llama enamorada de Enrique Juárez Toledo.
No consignada.
- Enero de 1969.
Libro póstumo de Stella Márquez, Sembradora ausente.
No consignada.
- 12 de febrero de 1969.
Marta Josefina Herrera. En la música de su recuerdo.
No consignada.
- 12 de julio de 1970.
Carta de amor a Jesucristo.
No consignada.
- 26 de septiembre de 1970.
Doctor Orlando Aguilar Herrera.
No consignada.
- 18 de enero de 1974.
Con el arpa de David.
No consignada.
Quito, Ecuador.
- 2 de noviembre de 1974.
La botellita mágica.
Diario: *El Imparcial.*
Guatemala.
- 30 de noviembre de 1974.
La dádiva del cordero.
Diario: *El Imparcial.*
Guatemala.

ISABEL AGUILAR UMAÑA

7 de mayo de 1975.

Graciela Palomo Keller se ha ido...
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.

20 de agosto de 1975.

Angelina Acuña: Excelsa poetisa nacional.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.

15 de octubre de 1975.

Teresa Marferrer de Miranda
No consignada.

26 de marzo de 1976.

Marcadas Linares de Blanco. Escritora y poetisa hondureña.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.

Junio de 1977.

Réquiem para Herminia.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.

22 de febrero de 1977.

César Brañas. El muerto inmortal.
Diario: *El Imparcial*.

Guatemala.