



PABLO ANTONIO CUADRA
OBRA EN PROSA

Torres de Dios



Pablo Antonio Cuadra
Obra en Prosa



Serie Literaria

**OBRAS COMPLETAS
DE
PABLO ANTONIO CUADRA**

OBRAS EN PROSA

- I- Torres de Dios
- II- Introducción a la Literatura Nicaragüense
y otros ensayos
- III- El Nicaragüense
- IV- Otro Rapto de Europa
Libro de Viajes

OBRA POETICA COMPLETA

- I 1 Canciones de Pájaro y Señora
 2 Poemas Nicaragüenses
- II 3 Cuaderno del sur
 4 Canto temporal
 5 Libro de Horas
- III 6 Poemas con un crepúsculo a Cuestas
 7 Epigramas
 8 El Jaguar y la Luna
- VI 9 Cantos de Cifar
- V 10 Esos Rostros que Asoman en la Multitud
 11 Homenajes
- VI 12 Siete Arboles Contra el Atardecer
 13 El indio y el Violín
- VII 14 Tun – la Ronda del Año – (Poemas Para un
 Calendario)
- VIII 15 Teatro y Cuentos



PABLO ANTONIO CUADRA
OBRA EN PROSA

Torres de Dios

San José, Costa Rica, 1986



868.4

c961-o Cuadra, Pablo Antonio, 1912. –
Obra en prosa/ Pablo Antonio Cuadra. –
San José: Asociación Libro Libre, 1986.

v.

Contenido: v. 1. Torres de Dios

ISBN 9977-901-41-4

1. Prosa nicaragüense.

I. Título

© Libro Libre

Apartado 391, San Pedro de Montes de Oca
San José, Costa Rica, C.A.

Reservados todos los derechos.

Impreso por: Trejos Hnos. Sucs., S.A.

INDICE

I

Dos Mares y cinco poetas	13
Introducción	13
1. César Vallejo	17
2. Pablo Neruda	22
3. Ricardo Molinari	26
4. Octavio Paz	31
5. Joaquín Pasos	37
Sor Juana Inés de la Cruz	
y el drama del barroco americano	45
Mi homenaje a André Malraux	56
Sobre Jules Supervielle	61
Un recuerdo de Thomas Merton	65
Presentación de "La Casa Encendida"	71

II

Cartas a una muchacha sobre la novela moderna	77
1a. En el principio fue la epopeya	77
2a. De la bella y trugal Ruth, al maravilloso	
Loco de la Mancha	82
3a. Boceto para un mapa novelero	85
4a. Invitación al crimen literario	85
5a. De Carlos Dickens al genio alucinante	
de F. Dostoievski	93

6a. El novelista de la memoria y del tiempo: M. Proust.	97
7a. El Ulises de Joyce o el mundo moderno en 24 horas de vida.	101
8a. Miedo a lo nuevo y muertos que entierran a sus muertos.	107
9a. Mundo variado y variadas técnicas de la novela actual.	112
10a. Virginia Woolf, la maestra de la intriga sin intriga.	116
11a. Frank Kafka o la vuelta del destino contra el hombre.	121
12a. André Gide, esteta que dio audiencia al demonio.	125
13a. Mauriac, creador de personajes sin paralelo. ...	130
14a. Graham Greene, un inglés que enseña a novelar a América.	135

III

Brevísima introducción a la literatura centroamericana. . .	143
El Güegüence, primer personaje de la literatura nicaragüense.	152
Introducción al "pensamiento vivo de Rubén Darío" . . .	158
Lino Argüello, nuestro último romántico.	182
Azarías H. Pallais y la presentación de su voz.	187
1. Escrito en su muerte.	187
2. Presentación de su voz.	191
Los poetas en la torre: Memorias del Movimiento de "Vanguardia" . . .	195

***“¡Torres de Dios, Poetas!
Pararrayos Celestes. . .”***

Rubén Darío

I

Dos mares y cinco poetas

(César Vallejo, Pablo Neruda, Ricardo Molinari, Octavio Paz, Joaquín Pasos)

Otros ensayos

- Sor Juana Inés de la Cruz y el drama del barroco americano
- Mi homenaje a André Malraux
- Sobre Jules Supervielle
- Un recuerdo de Thomas Merton
- Presentación de “La Casa Encendida”

Dos mares y cinco poetas

La Revista "Américas" pidió a tres escritores presentar la poesía contemporánea de las tres Américas a través de los cinco poetas más representativos de cada lengua continental. Lous Untermeyer fue el encargado de presentar la poesía Norteamericana. Manuel Bandeira la del Brasil y Pablo Antonio Cuadra la de Hispanoamérica, en el ensayo que se publica a continuación y que apareció en la revista citada en el No. 10 del Volumen VI. Octubre 1954. Damos esta explicación porque resulta necesaria para entender las limitaciones impuestas al autor y la forma en que abordó su trabajo crítico.

INTRODUCCION

Rubén Darío —que es nuestro Bolívar literario— produjo una conmoción continental que abrió infinitas fuentes poéticas, y desde él hasta nuestros días el florecimiento literario de nuestra América es probablemente uno de los más ricos de la literatura contemporánea universal. La cantidad de buenos poetas —de poetas de categoría— que en este siglo ha producido América no tiene paralelo en ninguna otra lengua. Debemos confesar, sin embargo, que la segunda etapa de este florecimiento, la etapa llamada de *vanguardia*, no ha alcan-

zando la potencia creadora de la anterior etapa *modernista* aun cuando su corriente prosiga y sea quizás mayor el número de poetas que continúan aportando nuevas experiencias, ampliando la capacidad del idioma y descubriendo territorios poéticos inéditos. Por otra parte, es probable que ni siquiera pueda mañana trazarse una clara y completa separación entre el Modernismo y la "*Poesía Nueva*" o de vanguardia y que sólo por falta de perspectiva separemos ahora dos aspectos o momentos de una misma revolución creadora cuyas dimensiones y delimitaciones no nos es posible precisar porque estamos aún en ella. En todo caso, se trata de un fenómeno de fecundidad original que no tiene igual en la historia de la cultura americana, y esto basta para juzgar la dificultad de presentar tan rico florecimiento a través de sólo cinco poetas. La empresa no sólo es difícil sino peligrosa, porque la poesía, nacida en regiones tan puras suscita, como el amor, pasiones violentas, que necesariamente deberé alborotar ya que se me exige una selección tan reducida que dejará descontento al mayor número previsible de lectores. No voy, sin embargo, a pedir perdón, sino simplemente a exponer las dificultades y luego las razones que he tenido para elegir a esos cinco poetas. Si no todos mis lectores quedan convencidos, me queda la esperanza de que al menos aceptarán el gran valor literario, la originalidad y el aporte americano de los poetas seleccionados.

El primer obstáculo para esta selección es la abundancia. Nunca olvidaré mi sorpresa escolar cuando en mis primeros años de descubrimientos literarios encontré en un anaquele de biblioteca una antología de la poesía moderna hondureña. El libro vencía en tamaño al más obeso diccionario de nuestra lengua. ¡Y se trataba solamente de la producción de uno de nuestros más pequeños países! —La poesía es constitucionalmente abundante en la América hispana. Randall Jarrel, en un artículo sobre "*The Obscurity of the Poet*" dice que en algunos países de América desde el Presidente hasta el portero y el criado hacen poemas, agregando, para mayor aclaración "*y no de cualquier tipo sino poesía su-*

realista".

Pero además de la abundancia existe una segunda dificultad. Al hacerse una selección de cinco nombres inmediatamente notamos que cada uno de esos cinco poetas está rodeado (salvo en una o dos excepciones) de otros cinco de igual valor, o bien *complementarios*, porque una de las características de la nueva poesía americana ha sido la de expresarse por *grupos*, de tal modo que los aportes y descubrimientos que enriquecen nuestra poesía son por lo general el fruto de la obra — no de un solo poeta sino de *familias* de poetas que conjuntamente integran y desarrollan una especie de personalidad lírica plural. De este tipo de familias poéticas las hay tan matizadas como la del grupo "*Contemporáneos*" de México. O de una comunidad más íntima como el grupo de la revista "*Orígenes*" de Cuba. Y a veces tan estrechamente consanguíneas como los círculos de ciertas revistas de avanzada donde los nombres de los autores parecen simples seudónimos de un único poeta.

Una tercera dificultad es poder equilibrar la *representación* con la *calidad*. Porque puede haber un poeta mejor que otro —tomado aisladamente como esteta— pero no representar en el conjunto ningún aporte nuevo verdaderamente original, sino el perfeccionamiento y la sublimación de formas, recursos y elementos poéticos ya descubiertos por otros poetas. Ahora bien, para representar a la poesía hispanoamericana, cuyo mapa está compuesto de innumerables zonas o comarcas de invención y originalidad diferentes y variadísimas, la selección debe hacerse —según mi entender— buscando que cada uno de esos cinco poetas represente en alguna manera un aspecto de esa variedad, es decir, una zona poética original —por lo menos de las principales en que puede dividirse la literatura americana— para lograr, en tan breve selección, el más amplio muestrario de su fecunda diversidad.

Naturalmente la dificultad subsiste tanto cuando queremos delimitar esas *zonas poéticas*, como cuando queremos escoger al poeta más representativo de cada una de ellas. Porque no se trata de encasillar a la poesía conforme a las *escue-*

las o *ismos* que sirven generalmente a los críticos y profesores para sus rutinarios catálogos literarios. En América estas nomenclaturas son tan ajenas a la realidad poética como las líneas de los paralelos y meridianos de los mapas al paisaje vivo del continente. No existe, por ejemplo, un movimiento especialmente surrealista. Parodiando a Rubén más bien podemos preguntarnos “¿*Quién que es no es surrealista?*” Porque las tendencias y los *ismos* se entrecruzan y se mezclan con otros muchos ingredientes, aun con los más oscuros residuos de tradiciones y *primitivismos*, de tal modo que en vez de *escuelas*, la poesía ha producido en América zonas, o si se quiere verdaderos países poéticos que a veces coinciden y a veces no con los países geográficos.

Una mirada a ojo de pájaro sobre el panorama de la literatura hispanoamericana nos permite distinguir —por ejemplo— una fundamental línea divisoria, de Norte a Sur, que separa dos largas zonas poéticas, la del Pacífico y la del Atlántico, con tendencias, influencias y aportes literarios distintos, apreciables aun dentro de la unidad y comunicación cultural del continente.

En la literatura de los países de la zona del *Atlántico* predominan las influencias europeas y africanas. En la literatura de los países del *Pacífico* —que es la zona de movimiento de las grandes civilizaciones indias— se aprecia una vocación más honda por lo original americano y la poesía revela una creciente necesidad de diferenciación y autoctonía presionada por el mestizaje. La zona del Atlántico ha producido los más notables ejemplos de la expresión *criolla* y de la *mulata* y de la relación literaria entre el hombre y el *paisaje*. Mientras que la zona del Pacífico ha buscado fusiones más entrañables logrando una expresión *mestiza* y una comunión substancial con la *naturaleza*. Hay, sin embargo, países como México, Guatemala o Nicaragua, por ejemplo, donde ambas zonas poéticas mezclan sus climas de expresión o agonizan en su equilibrio. Y no está de más agregar que Darío, el renovador de la poesía castellana, pudo ocupar el trono imperial de la lengua gracias, después de su genio, a ser un mestizo nacido

en el ombligo del continente, donde con igual fuerza se reciben las corrientes europeas que traen los alisios, las africanas que arroja el Atlántico caribe, y las indígenas que incesantemente reavivan los aires asiáticos del Mar Pacífico. Vemos, pues, que existen dos zonas literarias con características propias en la creación poética de América. Estas dos zonas fundamentales pueden subdividirse a su vez en otras comarcas que han aportado aspectos y modalidades especiales a nuestra poesía. Hablaremos de las más importantes al referirnos a cada poeta en particular, pues, como he dicho, trato de que cada uno de los poetas escogidos represente un aspecto original de nuestro variado mapa lírico americano. Por otra parte he tratado de matizar aún más esa representación escogiendo entre esos cinco poetas, a tres que representen el período inicial de los movimientos de vanguardia, y a dos poetas que representen la segunda generación. César Vallejo, Pablo Neruda y Ricardo Molinari pertenecen a la primera generación. Nacieron los tres alrededor de 1900, y sus obras iniciaron la *poesía nueva* en Hispanoamérica. Octavio Paz y Joaquín Pasos pertenecen a la generación posterior.

1. CESAR VALLEJO

César Vallejo (1893-1937) no ha sido todavía lo suficientemente valorado por la crítica, ni goza de la excesiva popularidad de otros poetas menos *resistentes* (¡recordemos que la poesía, como la mujer debe presentar resistencia si es que quiere valorar su belleza y sostener su misterio!), pero es sin duda el poeta más americano de nuestra poesía contemporánea. Vallejo, además puede asumir la representación de toda esa zona poética que localizamos en el litoral Pacífico donde el indio reclama, cada vez más con más vigor íntimo, su participación en el mestizaje y en la síntesis de nuestra cultura. Desarrollando hasta sus últimas consecuencias el proceso de mestizaje cultural que inicia su paisano el Inca Gar-

cilaso, Vallejo se sumerge en su intimidad mestiza para extraer, del lugar mismo donde lo indio y lo español hacen contacto, un lenguaje poético nuevo cuyas palabras y su sintaxis expresen, de una manera más inmediata y auténtica (casi mágicamente) la emoción intransferible y ab - origen del americano.

Aunque Vallejo deriva directamente del Rubén de los *Nocturnos*, pudiera establecerse una comparación entre su obra y la del maestro en cuanto al significado de sus aportes poéticos. Si Rubén Darío aparece en nuestra lírica como un gran *navegante* que va descubriendo y conquistando todas las influencias y afluencias poéticas que pueden remozar, robustecer y acrecentar nuestra literatura, si Rubén se alimenta de horizontes: Vallejo parece un *minero* que perfora dolorosamente las sombras secretas del misterio americano, descubriéndonos las vetas más recónditas de su expresión y que va dejando a pedazos su persona, malográndose en cuanto se bien logra, porque su poesía es arrancada únicamente de sí mismo, y su alimento es devorarse. Existe un poema de Vallejo a los Mineros, en el cual, refiriéndose a *los creadores de la profundidad*, parece cantar su personal y dolorosa empresa:

*“Los mineros salieron de la mina
remontando sus ruinas venideras,
fajaron su salud con estampidos
y, elaborando su función mental
cerraron con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo.*

.....

*Calzados de senderos infinitos
y los ojos de físico llorar,
creadores de la profundidad
saben, a cielo intermitente de escalera,
bajar mirando para arriba,
saben subir mirando para abajo” . . .*

“La poesía de Vallejo —ha dicho Bergamín— vuelve a la infancia espiritual del pensamiento, traspasando fronteras conceptuales”; y este sufrimiento expresivo por recobrar para el lenguaje poético su espontaneidad originaria, su carga eléctrica primordial, es lo que destroza y consume su obra en la misma medida que la construye:

*“Quiero escribir pero me sale espuma
quiero decir muchísimo y me atollo.
... Quiero escribir pero me siento puma . . .”*

o bien, como canta en otro poema usando hasta las vísceras del idioma y sabiendo que se juega *el pellejo* en la empresa:

*“ ¡Loco de mí, lobo de mí, cordero
de mí, sensato, caballísimo de mí!
¡Pupitre, sí, toda la vida; púlpito
también, toda la muerte!
Sermón de la barbarie; estos papeles
esdrújulo retiro: este pellejo” . . .*

“La poesía —dice un texto sánscrito de la época védica— es una palabra cuyo sabor es la esencia”.

En esta empresa radicalmente *inventora* o creadora del poema y su lengua —que abre la etapa propiamente llamada *nueva* de nuestra poesía—, Vallejo se halla acompañado de valores poéticos tan apreciables como el chileno Vicente Huidobro o el mexicano Ramón López Velarde; pero yo he escogido al poeta peruano —a pesar de que muchas veces nos entrega su poesía todavía en bruto, llena de broza, y en ocasiones balbuciente como un vagido inicial— por su esencialidad americana y por su potencia original. Huidobro no llega nunca a sumergirse en sus raíces. Es como un maravilloso creador de invernadero cuya famosa rosa:

*“Por qué cantáis la rosa ¡oh, poetas!
Hacedla florecer en el poema”,*

no denuncia su tierra. La dirección de su *creacionismo* es completamente contraria a la de Vallejo. Si éste perfora profundidades, Huidobro asciende en una pirotecnia donde lo americano sólo está en el aire. En cambio López Velarde sí es un poeta cuyo idioma —tan personal— está profundamente enraizado hasta llevar al poema todo el sabor de su *suave patria*. Pero junto a Vallejo y Huidobro, López Velarde se queda en el trámite de un precursor. Está demasiado cerca y dependiente de Lugones, aunque agrega a los procedimientos del gran poeta modernista argentino, una mayor sorpresa e ironía en la construcción de la imagen y un valor temerario en el uso del adjetivo.

Vallejo, además incesantemente descubre la dolorosa ecuación del “HOMBRE” americano. Descendiendo de abuela quichua pura y de abuelo español, en todo su canto pueden seguirse las dos huellas ancestrales acercándose a cada tema para volver a dramatizar su fusión: es el mestizo que siente como indio y piensa como español, o viceversa, que en eso está la agonía. Bellísima y profundamente americana es —a este respecto— su desesperada preocupación por la permanencia de España en el equilibrio de su entrañable mundo mestizo.

*“Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡Cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena! . . .”*

Compárese esta trascendente *desesperación* —en todo su último y mejor libro: “*España, aparta de mí este cáliz*” — con la *esperanza* de Rubén (en sus “*Cantos de Vida y Esperanza*”) ambas surgidas de la misma fuente humana.

Aun viviendo en París o cantando a España la palabra de Vallejo trae siempre prendidas —como las raíces— oscuras adherencias telúricas y elementales. Vallejo es el gran poeta de la poesía impura, condición vital de la poesía americana. Basta ver cómo se hunde en el paisaje, ignorándolo como descripción para vivirlo y expresarlo en comunión. Basta seguir su canto en el amor, amor tumultuoso y sin fronteras, como un contacto todavía ciego y cósmico donde los reinos de la naturaleza no han sido separados:

*“Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar el cariño en sus dos rostros
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza
al que me odia . . .*

.

*Quiero, para terminar
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonríe
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador —cosa terrible—
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo”.*

Basta, finalmente, mirar con él la Muerte, su antirilkiana muerte comunitaria, su solidario morir lleno de una misteriosa e irradiante esperanza futura que es tan profundamente india . . . y cristiana.

*“Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “¡No mueras; te amo tanto!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Se le acercaron dos y repitiéronle:
“¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Acudieron a él, veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: “¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

.....

*Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente
abrazó al primer hombre; echóse a andar”.*

Basta, sí, basta su palabra para que creamos en la revelación
del Hombre americano, porque Vallejo eso es

*“¡indio después del hombre y antes de él!
Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!”.*

¡La primera verdadera alianza poética de la lengua española
con los labios del indio!

2. PABLO NERUDA

Chile es el nombre no sólo de un país geográfico, sino de un
país poético. Las fronteras de su nombre encierran una zona

de creación literaria y puede ser el nombre de un capítulo de la historia literaria americana tanto como el nombre "*Romanticismo*" o "*Modernismo*" que delimitan movimientos de características definidas. Se trata de un fenómeno literario tal vez único en la América contemporánea. Su población lírica es grande. Basta saber que una antología hecha por Pablo de Rokha se titula y reúne "*Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile*" —y por cierto está impresa en la editorial "*Multi-tud*"—. Pero a su numerosidad hay que anteponer la riqueza original de su aporte a la poesía del Continente. La escogencia de Pablo Neruda (n. 1904) para representar a esta provincia (tan abundante, ella sola, en valores poéticos de primer orden, como toda Norteamérica) no la hice sin lucha ardua, en primer lugar con la poesía del mismo poeta escogido, tantas veces sometida por su propio autor al rebajante tormento de la *propaganda*. En segundo lugar, el aporte chileno no lo resume completamente Neruda. Junto a él, alcanzando frecuentemente su altura y desarrollando dimensiones nuevas del canto, existen seis o siete notables poetas que comparten con el autor de "*Residencia en la Tierra*" la presentación de este rico país de poesía: Angel Cruchaga, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva o Eduardo Anguita, son nombres que necesariamente deben agregarse al de Neruda aun para medir y localizar al mismo Neruda. Pero se impone su escogencia porque posee una obra más decisiva, más fecundamente creadora y, aunque con frecuencia se imita a sí mismo y, peor aún, usa y desgasta sus propios recursos para una literatura de compromiso y de voluntaria vulgaridad, es, sin duda alguna, el más dotado *nombrador* de la poesía nueva en castellano.

Y ya que uso el término diré que, en el aporte lírico de Chile, una de sus principales características es esa condición *adámica* y nombradora de su lengua poética. La geografía, la vegetación, los elementos . . . todo el paraíso material del Nuevo Mundo ha sido nombrado por la poesía chilena, conocido en su substancia —que eso es nombrar—, reconstruido sílaba a sílaba en su forma y en su música inmanente,

*“Como una espada envuelta en meteoros
hundí la Mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre”*

canta Neruda. Los poetas chilenos, con Neruda a la cabeza, han elaborado el catálogo poético de América. Chile es el pregonero de los nombres nuevos con que la poesía reúne a la creación. Recuérdese el *“Establecimiento de la Maravilla”* de Juvencio Valle, o las enumeraciones nerudianas de las *“Alturas de Macchu Picchu”*:

*“Aguila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne”. . .*

enumeraciones que no se inscriben *desnudas* como las de Whitman, sino *descubiertas* por los ojos primordiales del mestizo —ojos más táctiles que ópticos según José María Velarde—, ojos que bucean, bajo una capa de sueño, el interior misterioso del objeto:

*“Dulce materia, oh, rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel”*

(“Entrada a la materia”)

Esta condición de nombrador táctil y sumergido es lo que hizo decir a José Coronel Urtecho que *“Neruda no hace más que repetir dormido lo que Withman dijo despierto”*.

*Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente; poniendo el oído
en la pura circulación . . .*

Pudiera creerse que este *adentrismo*, este poder de Rayos-X de la poesía nerudiana se manifiesta en la misma zona de Vallejo.

Pero Vallejo profundiza en lo humano, mientras Neruda desconoce al hombre, ignora su intimidad en la misma medida en que es capaz de amar y conocer la naturaleza. Aun en aquel apasionado interrogatorio a las ruinas incaicas de Macchu Picchu (*"Piedra en la piedra, el hombre ¿dónde estuvo?"*), la respuesta que obtiene es retórica. Neruda es capaz de conmoverse por el drama del hombre pero nunca de penetrarlo o recrearlo. Y esto es lo que da una tan distinta resonancia a los libros que sobre la guerra de España escribieron Neruda y Vallejo. En *"España, aparta de mí este cáliz"* Vallejo es el hombre que padece y muere. Neruda en su *"España en el corazón"* es el espectador que compadece y canta.

Esta condición de la poesía de Neruda es lo que para mí hace completamente gratuito el nombre de *"poema EPICO de América"* que alguien le ha otorgado a su más reciente y grande libro, el *"Canto General"*. Con los *hombres* —con los héroes— del canto de Neruda no se puede alcanzar nunca la épica. Son como los héroes de las películas de vaqueros: el bueno es bueno de una sola pieza. El malo es un malo de sombra entera. No existe el matiz, la complejidad humana, la estructura viviente y homérica del héroe sino la figura plana de afiche. Lo único épico de este libro es, a veces, el paisaje. Pero sí es una colección de bellísimos cantos líricos tristemente mezclados con pésima literatura didáctica para uso político.

El otro aporte original de Chile —y muy especialmente de Neruda— a la poesía hispanoamericana es la restitución y revalorización del Romanticismo. La poesía en lengua castellana, a excepción del caso de Bécquer, no conoció sino en su aspecto más superficial el verdadero movimiento romántico. Nuestra literatura padecía ese hueco, ese vacío —rellenado por una lírica casi siempre falsa y ampulosamente sentimental que sólo sirvió para ocultarnos los genuinos va-

lores del Romanticismo (como los que nos ofrecía, por ejemplo, Alemania o nuestra propia tradición clásica) y no fue sino hasta la aparición de Neruda y de Gabriela Mistral, que nuestra poesía recuperó esos viejos territorios inexplorados o perdidos, tan propicios para la expresión de América. Utilizando los recursos y elementos más nuevos, Neruda restableció el clima para la verdadera creación romántica, canoñizando de nuevo el corazón, sumergiéndose en la irracionalidad del mundo, devolviendo a la palabra sus poderes mágicos y proféticos y abriendo delicadamente las puertas del sueño y la nostalgia. *“Yo tengo un concepto dramático y romántico de la vida —ha escrito Neruda—. No me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad”*.

*“Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos . . .”*

canta en su *“Arte Poética”*.

Y estos dos aportes básicos y el haber creado también un idioma poético original lleno de ricas posibilidades, es lo que impone la selección de Pablo Neruda —voz de Chile— entre los cinco poetas representativos de la poesía hispanoamericana.

3. RICARDO MOLINARI

Al escoger a Ricardo Molinari creo destacar al poeta que más delicada y ampliamente reúne las características y aportes de la zona del Atlántico. Encuentro quintaesenciadas en él las peculiaridades y los rasgos más vivos de ese otro lado del canto americano bañado más directamente por la luz de Europa. Naturalmente tengo que cometer injusticias notables: así por ejemplo, si deseara destacar solamente los aportes que esa zona ofrece en orden a un idioma poético *criollo* o respecto a una relación nueva del poeta con el paisaje o con

el ambiente, debería escoger a Ricardo Güiraldes —argentino— o a Fernán Silva Valdés —uruguayo—, y sobre todo al argentino Jorge Luis Borges, quien en cierta analogía con la poesía del yanqui Carl Sandburg, canta la urbe bonaerense con expresiones coloquiales y términos populares lugareños, logrando imágenes vivas del ambiente citadino casi siempre impregnadas de una gran ternura rural propia del argentino. Molinari corresponde a este rasgo con mucha menor fuerza expresiva; usa, es verdad, con apego el vocabulario criollo para dar a sus poemas —como dice un crítico— *un matiz de autenticidad y de raigambre*, pero no es su fuerte el color local. Si por otra parte tratara de destacar lo que yo llamo la *inmediatez* tradicional de esta zona, su facilidad *indiana* (en contraposición a las resistencias *indígenas*) para hacer circular dócilmente la herencia española en su poesía, debería preferir a Francisco Luis Bernárdez, el poeta argentino de “*La Ciudad sin Laura*”. Igual cosa me sucedería con Leopoldo Marechal si tratara de destacar, desde otro punto de vista, esa transfusión de elementos castizos criollos, tan propia del Sur. En fin, si sólo fuera a señalar las experiencias americanas con las tendencias de la poesía europea nueva, debería señalar los nombres de Roberto Ibáñez o de Julio Casal (uruguayos) o los de poetas de otras latitudes atlánticas como los cubanos Eugenio Florit y Emilio Ballagas. Pero Ricardo Molinari (n. 1908) en cierta manera reúne o sugiere todos esos aspectos de la poesía del Atlántico, y, al mismo tiempo, los desarrolla en una actitud creadora más contrastada respecto a la zona del Pacífico, destacándose frente a Vallejo y Neruda por ejemplo, como el símbolo de una expresión poética más solitaria en su tierra, más ligada a Europa, menos *primitiva* (y más *renacentista*), más pura, más mental.

Comencemos por el tradicionalismo *indiano* de Molinari. En sus libros “*El Pez y la Manzana*”, “*Delta*” o “*Cancionero del Príncipe de Vergara*” Molinari ejemplifica la facilidad del criollo para conectarse —sin las resistencias mestizas— con la corriente tradicional. Llega fácil e inmediatamente a

las riberas de Góngora o a las de Bécquer y trasplanta sus laureles con admirable sentido del *tiempo* (de *nuestro* tiempo) pero sin sentido (sin sentidos) para el *espacio*.

*“... El laurel a su favor
vuelva. Si olvidos tuvo, hoy el tordo
sobre sus ramas canta. Volador
oscuro. Manso pico. (En la fragua
del día luce alegre. La callada
infancia del clavel lo mira). Nada
lo distrae. Cantar, dichoso día”.*

Góngora ha llegado por su medio a las soledades del Sur. Llega a tiempo. Pero el espacio no le interesa. Nunca le interesó a Góngora la realidad circundante sino su deformación estética, su alusión a la naturaleza leída: ibucolismo renacentista!

*“... La estrella
ve el mundo, río luciente
sin apetecerlo”*

canta Molinari. ¡Pero qué nueva y deleitosa tierra construye, “*dulce mundo pasajero*”, verbal e imaginativo!

Otras veces Molinari suelta la mano de la tradición y vaga solitario por su espacioso Sur. Entonces el poeta y el paisaje establecen su relación —no con los rasgos y lazos fuertes que pueden ofrecernos Guiraldes, Borges o Marechal— sino siempre en condiciones tenues, como quien mira el paisaje con ojos recientes, con mirada de inmigrante a quien le falta el apoyo en lo secularmente atávico. Entre la naturaleza todavía virgen —deseosa de ser nombrada— (“*hablo para las praderas que no conocen apellido*”, decía Neruda) y el poeta que la mira con timidez y sorpresa, se cruza una barrera de soledad: el poeta ha llegado a los planos más altos de la abstracción, de las asociaciones puras y del cultivo de la metáfora, sin que ese idioma poético haya establecido antes nin-

gún nexo para el designio elemental de esa naturaleza. Y hay algo ajeno. Algo inconquistado y elusivo que es lo que mueve el canto de Molinari. Así su pampa (bellísima pampa de sueño que pudiera pintar el Chiricco de antaño)

*“Llano lento que nadie entiende
donde a veces llora una cabeza de caballo
al aire desesperado . . .”*

Si el elemento en que se mueve Vallejo es la tierra oscura y germinal o el interior angustioso de la raza; si Neruda penetra la naturaleza como una mano infatigable que todo toca: el elemento de Molinari es el *viento* —el viejo elemento ocular de los griegos donde nacieron las *ideas*— donde la naturaleza se objetiva, exterioriza y ordena como paisaje y las cosas se limpian y preparan para ser conceptos

*“Ay, el viento! la airosa
claridad. . .”*

El viento es el lazo incesante y tenue de lo primordial con lo civilizado. El vínculo que le amarra a Occidente. El Atlántico mental:

*“Si alguien se pudiera detener a oír el viento arrojado
[del Sur
cuando llega ciego para ponerse a silvar con vehemencia
por sobre el cuello de los álamos,
a rodear la luz de solitaria arena,
a mover la enorme cola de tabaco del río,
a desviar mi rostro que sólo mira su boca en el desierto,
sabría cómo comienza el otoño en el Sur”*

En un bello poema de la “*Hostería de la Rosa y el Clavel*”, Molinari enumera sus temas sureños:

*“El lamento de toda mi existencia, lo que a mí
[sólo me interesa:
el muro violento, la llanura, mi país,
una mujer perdida
en una plaza
llena de pescadores; el río, el Oeste,
mi malhumor y un sello de correos”.*

El “muro violento” es su soledad. Ya en otro poema ha dicho:

*“Yo arrastro una soledad igual
a los ancianos muertos. Y lo que espero
lo aguardo
en un penoso vacío”;*

mientras el “sello de correo” es la nostalgia, el “otro mundo” complementario de esta poesía atlántica, que tan bellamente desarrolla Molinari en sus poemas sobre el mar, los más hermosos que ha creado este continente hijo de nostálgicos navegantes:

*“El mar, el acechado mar
de los navegantes, sirena
entre muros de tierra, solo.
Destino menor en la hoja
de la fábula, que no lo quiso
en palmas y ondas moderadas.
Perdida noche en linde cano,
huerto transparente con ángeles
marineros que cuidan plantas
de hojas alternas. Verdes playas.
Delfines que quiebran el agua
en nuevos espacios de espuma. . .”*

Basten estos ejemplos para bosquejar el mundo poé-

tico de Molinari: su clara tradición, su pureza, sus formas transparentes, su metapoesía de estirpe Becqueriana, sus contactos aéreos con la poesía francesa y germana contemporáneas, sus tenues nexos con el paisaje, su soledad, su voz del Sur, su insistente mar Atlántico. . . , o sea, la representación de una vasta zona que ha realizado para América la hazaña poética del raptó de Europa.

4. OCTAVIO PAZ

Ramón López Velarde (de quien ya hablé al referirme a Vallejo) fue quien abrió a México el período de la *"poesía nueva"*, y quien verdaderamente le retorció el cuello al cisne, pero, no para descubrir en su heráldica —como Enrique González Martínez— al Búho, sino al Aguila y la Serpiente, es decir al Hombre y su Tierra, y para dotarlos de una nueva lengua poética donde la sintaxis adquiere —según la frase de Valery— *"rango de Musa"*.

Cualquiera creería, sin embargo, que tras esta iniciación velardeana y dada la marcadísima personalidad cultural de México, la poesía nueva va a aportar, como ha sucedido con su gran pintura contemporánea, las más originales experiencias en orden a la expresión literaria y a la transformación poemática de sus riquísimos materiales típicos. Pero no es así. *"Los nuevos poetas mexicanos"*, dice uno de ellos —Xavier Villaurrutia— *mantienen su poesía lejos del contacto de lo popular*, de tal modo que su principal característica es rehuir lo característico. Porque no se trata de una actitud o de una corriente producida —como en otras zonas de menos raigambre o de mayor predominio de lo europeo— por escasez de reservas autóctonas, sino al contrario: se trata de una renuncia voluntaria a riquezas originales extraordinarias, cuyo valor rechazado sólo podemos apreciarlo por comparación observando los hallazgos de la pintura o de la música moderna de México que se han nutrido de esos contactos que la

poesía se niega. Pero tal renuncia ha sido hecha por los poetas mexicanos para conquistar otras categorías poéticas asimiladas de las literaturas extranjeras (especialmente de la francesa) y, lo que es más interesante, para obedecer a una tradición poética propia de México —que arranca desde el culteranismo —y que, evitando el uso de sus ricas vetas vernáculos, ha ido construyendo un “*Mester*” de poesía culta —antagónico del popular—, o mejor dicho un México literario, con características propias y constantes a través de todas sus etapas (neoclásica-romántica-modernista-y-actual). Sólo algunos poetas parecen buscar, de vez en cuando, un nexo entre los dos Méxicos paralelos e incommunicados: tal López Velarde, tal, entre los nuevos, lleno de color, Carlos Pellicer. Pudiera preguntarse alguno al observar el fenómeno, si el poder absorbente de México es tan grande que pone a sus poetas a la defensiva. El hecho es que, donde las condiciones más propicias parecen preparar una gran poesía vital —tan vital como la preclásica española o algo así, imagino yo— surge más bien una poesía de tono menor, íntima, bañada de melancolía; una poesía generalmente introvertida, con preferencia por los temas de vacío y ausencia y atraída sobre todo por la muerte. Pero la solución yo la encuentro en la contradicción. Lo uno y lo otro es México, país de antítesis, cultura todavía constituyente. Nada divide sino suma que el popular país de “*las mañanitas*” posea como flor de su canto oculto una poesía crepuscular.

La nueva poesía mexicana podemos inscribirla, para sintetizar, en sus dos principales movimientos: el de “*Contemporáneos*” y luego el de la revista “*El Hijo Pródigo*” que resulta su continuación. En el primero aparecen entre otros Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo y Bernardo Ortiz de Montellano. En el segundo Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza y Alf Chumacero. Pero entre todos estos poetas pares he escogido para esta selección a Octavio Paz —uno de sus valores más jóvenes— porque además de registrar los rasgos comunes a todos sus compañeros y antecesores, pretende contra-corriente, infundirle a su poesía

algo del negado calor vital y porque intenta una integración de lo mexicano que puede compararse lejanamente con lo logrado en pintura por Rufino Tamayo, aunque sus contactos con México (como si fuera un visitante nocturno y clandestino a la *suave patria* de López Velarde) los realiza en una actitud somnoliente, surrealista y próxima, siempre, a la fuga.

“Cae la noche sobre Teotihuacán.

*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncás.*

*¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos vida,
dónde desenterrar la palabra,*

*la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?*

*El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,*

piedra que nos cierra las puertas del contacto.

Sabe la tierra a tierra envejecida.”

En esta estrofa del *“Himno entre Ruínas”* O. Paz plantea en interrogación todo el drama de la poesía mexicana. *“¿Dónde desenterrar la palabra, la proporción que rige al himno?”*. ¿Cómo extraer de las entrañas del pueblo y de la tierra mexicanas, una lengua poética que, sin perder su autenticidad, tenga resonancia universal? - Detengámonos un momento en este canto y prosigamos la comparación comenzada con el pintor Tamayo. Tamayo es una respuesta a la interrogación de Paz: utilizando todos los nuevos recursos plásticos universales (la Escuela de París, Picasso, Klee, Miró, etc.) Tamayo logra apartar esa *“piedra que cierra las puertas del contacto”* y fundir en una síntesis pictórica lo nuevo con lo permanente, lo original con lo originario, lo puro y lo popular. Pero precisamente en este poder de Tamayo, y en este no poder que dramáticamente expresa Octavio Paz en su interrogación, encuentro yo la calidad representativa del joven poeta mexicano. Porque parece un sino propio de esta zona cul-

tural, el conquistar plenamente la expresión de sus esencias sólo a través de la plástica, mientras que la palabra —como en el mito de Quetzalcóatl— viniendo del mar, viniendo del Atlántico, sufre como una reacción ante el vértigo formidable de esta tierra, y oscila angustiosamente entre expresar su ardiente misterio y quedar hundida en el “*folklore*”, o huir de él —por el mismo mar— para ser universal pero con la melancolía del desterrado.

Octavio Paz sin embargo busca *desenterrar* su palabra, tocar con ella la tierra. Pero escoge el camino surrealista más espeso y por cuanto recurre a ese interiorismo onírico y subreal, su contacto —cuando busca a México— lo hace con las capas más hondas y oscuras, con el sub-México de la arqueología. Sus más interesantes imágenes y paisajes parecen extraídos de misteriosas excavaciones.

*“Amé la gloria de boca lívida y ojos de diamante,
amé el amor, amé sus labios y su calavera. . .”*

canta en “*Soliloquio de Medianoche*” construyendo esa estatua azteca e imperecedera de la Gloria. Igualmente nos ofrece en su poema “*Relámpago en reposo*” —maravilloso nombre para una diosa tendida— bellos elementos poéticos extraídos de la arqueología:

*“Luego te tiendes
delgada estría de lava en la roca,
rayo dormido.
Mientras duermes te acaricio y te pulo,
hacha esbelta,
flecha con que incendio la noche”. . .*

Pero pocas poesías pueden preciarse de haber logrado una más hermosa fusión de la plástica indígena precolombina con el mundo onírico del surrealismo que “*Visitas*”, que copio íntegra:

*“A través de la noche urbana de piedra y sequía
entra el campo a mi cuarto.
Alarga brazos verdes con pulseras de pájaros,
con pulseras de hojas.
Lleva un río de la mano.
El cielo del campo también entra,
con su cesta de joyas acabadas de cortar.
Y el mar se sienta junto a mí,
extendiendo su cola blanquísima en el suelo.
Del silencio brota un árbol de música.
Del árbol cuelgan todas las palabras hermosas,
que brillan, maduran, caen.
En mi frente, cueva que habita un relámpago. . .
Pero todo se ha poblado de alas.
Dime ¿es de veras el campo que viene de tan lejos
o eres tú, son los sueños que sueñas a mi lado?*

En su sondeo de las profundidades mitológicas de México la poesía de Octavio Paz llega hasta el límite de equivocar su Dios, confundiénolo, en su sueño, con el terrible dios azteca de *“infinitos labios secos”* que tiene sed de sangre

“el dios de sangre . . . el dios que me devora”.

Pero, como antes he dicho, Paz sólo es un visitante nocturno y clandestino de su México perdido. La noche y el sueño, en definitiva, le impiden conocerlo y dominarlo

*“la noche con olas azules va borrando estas palabras
escritas con mano ligera en la palma del sueño”.*

Después de recorrer sus mitos muertos —los mitos de México que ya también duermen— el poeta se deja llevar de la mano de Paul Eluard y aun del Marqués de Sade, Virgilio en catalepsia, hacia una soledad infernal, hacia otros mitos de

desesperante opacidad, como si fuera el viaje de un fúnebre egipcio por las interminables tinieblas del país de los muertos. Su misma vitalidad se consume, pálida, inyectada de morfina:

*“Intenté salir a la noche
y al alba comulgar con los que sufren,
más como el rayo al caminante solitario
sobrecogió a mi espíritu una lívida certidumbre:
había muerto el sol y una eterna noche amanecía,
más negra y más oscura que la otra,
y el mundo, los árboles, los hombres, todo, yo mismo,
sólo éramos los fantasmas de mi sueño,
un sueño eterno, ya sin día ni despertar posible,
un sueño al que ya no mojaría la callada espuma
[del alba,
un sueño para el que nunca sonarían las trompetas
[del Juicio Final.
Porque nada, ni siquiera la muerte, acabará
[con este sueño”.*

Pero, como dijo el raro portugués Pessoa: *“fingir es conocerse”*, y apenas el sueño suspende su ficción, vuelve el poeta a establecerse en su drama, vuelve el *“canto mexicano a estallar en un carajo”*, y la angustia del *“expresivo”* arremete, busca, pronuncia, como en su formidable pequeño poema *“Las Palabras”*:

*Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,*

*cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.*

Porque este es el misterioso aporte de Octavio Paz. Expresar en sí mismo la angustia de la *palabra* mexicana nueva: la palabra que se separó de sí misma —que puso en lucha lo original contra lo originario— y cuya dolorosa escisión va derramando melancolía entre los dos tiempos, entre los dos mares, entre la realidad y el mito, oh Quetzalcóatl

*“Oh estrella desollada
pausa de sangre entre este tiempo y
[otro sin medida]”. . .*

5. JOAQUIN PASOS

El aporte de la poesía centroamericana puede definirse como un intento de integración de las dos grandes corrientes poéticas americanas: la Atlántica y la Pacífica. Su inquietud por captar toda la vibración poética del mundo no se produce, como en México, en un antagonismo con lo vernáculo y lo popular, ni el uso del rigor o el afán de originalidad se hace a expensas de lo vital; antes, por el contrario, se justifican y compensan por una voluntad asimiladora —de honda sustancia americana— que persigue un nuevo universalismo y un nuevo humanismo que broten espontáneamente de sus raíces. Este tipo de poesía que podemos llamar *neomediterránea* se produce hasta que Rubén rompe el enquistamiento provin-

ciano de Centro América. *“Rubén Darío fue la salida al mar —dice el poeta Ernesto Cardenal— fue el “acontecimiento geográfico más grande” para nuestras patrias. Desaguadero de todas nuestras reducidas navegaciones, dio él sólo más rutas marinas para América que el Canal de Panamá”*. El provincialismo, como agua estancada, sintió en un comienzo el vértigo de aquellas mil rutas mundiales desangradoras. Pero, la fuerza mediterránea de esas corrientes centrífugas produjo tan rápidamente el desequilibrio —pasando del localismo más cerrado a los exotismos más cursis— que la *“poesía nueva”* ya surgió en Centro América manifestando como una de sus principales tendencias, la reacción anti-rubeneana de vuelta a la tierra. Vuelta que, sin embargo, no renunciaba al viaje. Retorno que pretendía restablecer un equilibrio y que, por lo tanto, se producía como un intento de síntesis desde el comienzo. En todos los principales poetas centroamericanos contemporáneos se advierte —en mayor o menor medida— esa actitud equilibrada y mediterránea de integración. Lo vemos en Miguel Angel Asturias combinando sus más antiguas tradiciones mayas con las más novedosas invenciones y formas poéticas universales en un español tonificado y avasallante. Lo vemos en Salomón de la Selva afirmando siempre su americanidad y aun su raigambre clásica en sus más aventuradas innovaciones. En el ecuménico Alfonso Cortés, en José Coronel y aun en los más jóvenes valores —como Carlos Martínez Rivas— en quienes siempre subsiste la afirmación humanista e integradora por sobre cualquier tentación de originalidad artificiosa o de pirueterías *“dernier cri”*.

Es un hecho, sin embargo, que de toda Centro América ha sido Nicaragua la que con más clara conciencia y unanimidad ha expresado en sus poetas este nuevo mensaje mediterráneo del istmo. Y en Nicaragua el que más admirable y fielmente reúne y expresa sus características es Joaquín Pasos, nacido en 1915 y muerto en 1947, no sin dejar una obra poética donde queda marcado el proceso de esta corriente poética que es como el pulso de todo el sueño de América, la inquietante resonancia de la poesía del continente golpeando

en este lugar vibrante y céntrico que Neruda llama “*la garganta pastoril de América*”. La poesía de Joaquín Pasos —a quien no parece que le sea ajena ninguna conquista ni ningún aporte de su tiempo— tiene la virtud primaria de la “*atención*”: recoge de la poesía francesa, alemana, inglesa y norteamericana, sin perder nunca contacto con las experiencias de la poesía en castellano—, todos aquellos elementos y recursos que pueden servirle para su propia expresión y para darle a ésta su exacta temporalidad. Más aún, en muchos de sus poemas experimenta nuevas formas y estructura poéticas que simultáneamente se ensayan en otras lenguas o países, porque su captación del tiempo y de sus exigencias expresivas no la efectúa solamente por atención— a influencias o lecturas— sino por adivinación. Hay en su poesía esa calidad de *puerto*, que asimila lo nuevo y lo hace *oportuno*, que sale al mundo y *trae* —actuando la *tradición*, enriqueciéndola— incesante variedad de temas y actitudes emocionales.

Sus primeros poemas son viajeros; con admirable conocimiento poético de lugares, paisajes, ambientes y aspectos líricos del mundo *sin haber salido nunca de Nicaragua*. Su oído mediterráneo necesita oír primero el gran ruido misterioso del mundo. “*Las locomotoras que van hacia Asia*”. El humo pesado de los barcos cruzando los litorales helados de Noruega. O pasar expectante por “el pueblo de Mauer, cerca de Heidelberg”. O descansar y bailar junto a los ventanales del imaginario y lejano “*Tramol-Hotel*”. . . Son lugares para que el poeta reciba la alegría y novedad del universo. O mejor dicho, “*poemas-lugares*”, recreaciones de un mundo cuyo pulso misterioso siente latir bajo sus dedos.

“*Allá en las aldeas lejanas escupidas
[detrás de las montañas azules
o en las grandes ciudades insospechadas,
[puestas a secar al sol
donde otros hombres convivirían con nosotros y*

*[conoceríamos sus almas de otros moldes
y ciertos golpes minúsculos detrás de sus pupilas]*

(“COOK”)

Cualquiera diría que quien así canta es un alma cosmopolita y centrífuga. Y así es, pero su imaginación viajera es un recoger de libertad y de amplitud para luego volver y sumergirse en la tierra sin peligro de regionalismos o provincialismos que lo encierren en su caverna. ¿Podrá pedirse una comunión mas íntima, colorida y vital con su naturaleza, que la *“Elegía de la Pájara”*? — Leedla:

*“¡Oh loca y dulce pájara comedora de frutas,
devuélveme el vino verde de tu plumaje esquivo,
derrámalo en el aire emborrachado a gritos,
agítalo en mi alma con tu pico desnudo!
Que la diosa que surte los campos de aves nuevas
vierta sobre mi sangre este licor agreste,
que tu color circule a través de mi cuerpo
nido de locos pájaros ¡ay! pájaros muertos.
Pero la dulce luna, la que escucha los cantos
silenciosos de las aves sin lengua,
vea en mi corazón como en un pozo límpido
el cadáver de tu alma flotando como un pétalo.
Con tu mirada ciega y honda como un clavo
estás fijando el vértice de este momento triste,
mientras suena en el aire rumor de plumas secas
y las alas quebradas se desgajan con sueño.
Sube, pájara, sube a la postrera rama,
la que despide al mundo, el puerto de los cielos;
lanza tu carne loca florecida de plumas,
lanza tu carne dulce perfumada de frutas.
Hacia ti estas dos manos, estas manos que esperan
el manojo de sangre de selva de tu cuerpo*

*para mostrarlo al mundo como una joya fúlgida,
como lo mejor, lo mejor de la cosecha.
Sobre este llanto mío que se apague tu vuelo,
que se ahogue en sollozos el clarín de tu grito,
y que tu cuerpo tibio descanse para siempre
en mi dolor que tiene la forma de tu nido”.*

Esta seguridad con que Joaquín Pasos trae y lleva la novedad a la tradición alcanza su máxima perfección en su breve poemario que tituló “*Misterio Indio*”. Asimilando los recursos más eficaces de la poesía universal escribe sus indios, los *hace* con todos los elementos de su misterio y se permite aún más: recrear el mundo nuestro desde la interioridad de sus silencios y soledades aborígenes, construyendo no sólo el paisaje interno de esos indios sino viendo el paisaje externo con los ojos de ellos. Se hace indio sin perder su lengua como pudo hacerse cosmopolita sin perder su indio.

Así surgen las admirables estructuras psicológicas de sus “*indios ciegos*” —abriendo, con sus manos torpes, caminos en el aire para sus ojos— o de los “*indios viejos*” ante quienes “*el aire detiene su marcha*”

*“el viento pasa, contemplándolos,
los toca con cuidado
para no desbaratarles sus corazones de ceniza”.*

O la “*India caída en el mercado*” con “*un ataque malo*” y la atención morbosa de los lustradores, pero

*“Al lavarle el estómago los médicos
lo encontraron vacío, lleno de hambre,
de hambre y de misterio”*

O el “*indio echado*” que deja a sus hijos de herencia su más “*cariñoso bostezo*”. O

*“Nuestro viento furioso grita a través
[de palmas gigantes,
Sordos bramidos bajan del cielo incendiado
[con lenguas de leopardos”*

y en la gran tormenta del trópico:

*“Las indias jóvenes salen al patio, rompen
[sus camisas,
ofrecen al viento sus senos desnudos, que él
[se encarga de afilar como volcanes”.*

Así se puebla este lugar de América de unas criaturas poéticas, de una humanidad misteriosa y antigua pero viviente, que, sin elementos arqueológicos, ni tipismo ni pintorequismo, se integra al tiempo con un mensaje extraño, más que de esperanza, de simple espera creadora, lenta y silenciosa como la naturaleza y sus siglos.

Pero es precisamente en esta fusión de los dos sentidos del “*tiempo*” —el tiempo “*nuevo*” y universal con el tiempo lento, germinal y cargado de misterio del mundo americano— que se manifiesta en su más dramática expresión el aporte mediterráneo de Centro América. Es la resonancia del tiempo moderno (sus invenciones, sus destrucciones, sus angustias, sus fes) en ese otro tiempo distinto, primitivo, lunar, de América pero misteriosamente adherido por la Cultura Occidental al ritmo del mundo. En su poema, “*Describanos un árbol*” Joaquín lo anota:

*“Tu crecimiento es más rápido que el vuelo de un avión
pero no se nota porque nuestro tiempo es muy corto
un niño se sentó una tarde en tu rama
y un venerable anciano apareció muerto en tu copa
[cien años después,
porque tu sangre ascensora puja como un elefante aéreo
tu fuerza vieja de pólvora vegetal estalla*

*como un cohete de feria que deja prendidos en el espacio
tus frutos rojos.*

Que la estatua de la libertad crezca para creer

[en la democracia

porque tus raíces entran en el propio corazón de mi país

tus ramas son piernas de indias jóvenes

tu sexo es de sol

y en el secreto de la noche se alza tu bello edificio

tu barba cobija besos encendidos y pájaros apagados

en la sombra que se tiende a tu pie como un perro oscuro

mientras lloran tus hojas quebrando el vidrio de la luna

y todo tu amoroso ser espera el nuevo día”.

Cuando la 1a. Guerra Mundial fue Salomón de la Selva —un nicaragüense— quien refirió el eco americano de esa conmoción en su libro de poemas *“El Soldado Desconocido”*. Cuando la 2a. Guerra Mundial fue Joaquín Pasos el que produjo el gran canto de otro eco: el desgarramiento del vibrante corazón de América por la brutal matanza del mundo. Acústica trágica de este nuevo mediterráneo que siente la unidad del mundo y sorprende los efectos y las misteriosas comunicaciones del dolor y la muerte. De un océano a otro, de un tiempo a otro, la sangre, o el grito, o la muerte, producen ondas que repercuten sobre otros seres y cosas, y lo que allá es guerra aquí pueden ser pájaros y flores: naturaleza muerta:

*“Los frutos no maduran en este aire dormido
sino lentamente, de tal suerte que parecen marchitos
y hasta los insectos se equivocan en esta primavera
[sonámbula, sin sentido”.*

“La naturaleza tiene ausente a su marido.

No tiene ni fuerza suficiente para morir las semillas

[de cultivo

y su muerte se oye como el hilito de sangre que sale

[de la boca del hombre herido”.

De este grande y largo poema "*Canto de Guerra de las Cosas*" ha dicho el crítico italiano Oreste Macrí: "En este canto de Guerra de Pasos es tal la fuerza de la naturaleza tropical, intuida desde el punto de vista de los muertos y que se devora en una confusión de los sentidos y de la "*vida-muerte*", que la "*TIERRA BALDIA*" de Elliot parece ante ella como una pálida variación libresca".

...Así Joaquín Pasos repitió con una nueva lengua la misión mediterránea de la poesía del Istmo, tal como Rubén lo profetizara al inaugurar sus rutas universales:

*"La tierra está preñada de dolor tan profundo
que el soñador, imperial meditabundo
sufre con las angustias del corazón del mundo". . .*

Sor Juana Inés de la Cruz y el Drama del barroco americano

Estudio leído por su autor en el homenaje que la Academia Nicaragüense de la Lengua rindió a Sor Juana Inés de la Cruz al celebrarse el Tercer Centenario de su Nacimiento.

Junto a la muerte ya, cuando todas las puertas parecían abiertas en pampa para que partiera su alma ejemplar, Domingo de Guzmán revolvióse agitado a su confesor y dijo —con la clara franqueza de su hábito— que todavía le espina-ba un escrúpulo: *“Siempre he sentido mayor gusto en conversar con las mujeres bellas y jóvenes que con las viejas o feas”*.

Esta delicada preferencia del santo toma también en mí la aguda forma del escrúpulo y debo confesarlo. Porque es demasiado hermosa esta mujer, demasiado apasionante su ingenio y su misterio femenino, para que un poeta —poco inmune a tales encantos— pueda mantener sin titubeos, el alejamiento que necesita para su perspectiva, la imparcialidad para su juicio, y aun cierta delicada crueldad que la poesía exige, a manera de rito sacrificial, para entregar su deleitosa certidumbre.

Sor Juana Inés, además es el producto de una época

literaria, diametralmente opuesta a la nuestra. Mientras el siglo XVII se caracteriza por la posesión de un estilo, y más todavía, por la *fidelidad* extremada y casi siempre servil a este estilo, nuestro siglo literario se caracteriza contrariamente por la extremada libertad de estilo, de tal modo que, casi cada escritor es un estilo amuralladamente personal y se puede decir que, en conjunto, lo que define nuestro siglo es el no tener estilo y el poder tener todos los estilos al mismo tiempo.

Así pues, al acercarme a Sor Juana, como poeta de mi tiempo, debo sufrir dos perplejidades: la atracción peligrosa de su figura, heroína de la belleza y del misterio; y el alejamiento, también peligroso de su gusto ambiental y del *tiempo* de su poesía. ¿Será posible salir ileso de esta empresa colocada entre la espada y el amor?

No se crea que mi temor es vano. Leyendo libro sobre libro, a los diversos comentaristas y críticos de Sor Juana, he notado que todos ellos acaban enamorándose platónica y poéticamente de la monja escritora. Desde Chávez hasta Alfonso Junco, incluyendo a Emilio Abreu Gómez y hasta el flemático alemán Vossler, todos cometen la indiscreción de transparentar sentimientos que en toda otra ocasión hubieran dejado al margen de una crítica literaria. Oigamos, como muestra, esté párrafo antológico de Alfonso Méndez Plancarte en un estudio sobre la “*Décima Musa*”.

“Ni le falta al genio de Sor Juana —monstruo de la naturaleza”— otra maravilla: que, lejos de arredrarnos, imanta nuestro afecto, en ilusión de su intimidad. Como la grande “Sor Filotea” (seudónimo de un obispo) que “desde que le besó muchos años ha la mano, vive enamorada de su “alma”, siempre vemos en ella, con Vigil, “una figura llena de gracias y encantos”, que después de 300 años tiene todavía la virtud de fascinar al lector. Y si Amado Nervo anhelaba “besar humildemente su sombra”, Junco escribe de nuestro mayor sor-juanista: “El Maestro Chávez, sencillamente, se ha enamorado de Sor Juana. Y nada tiene de extraño. Algo así nos pasa a

cuantos con esta mujer encantadora y excepcional nos comunicamos''.

Como Sor Juana escribe para un amador desconocido, y, para mayor amplitud, inexistente, la incógnita misma de su *amor literario* sirve para que todo lector se sienta, en un sentido místico y deliciosamente romántico, aludido. Nervo diría tal vez, que es la "*Amada Inmóvil*"; yo diría que es la amada inasequible. ¿Quién de vosotros, por ejemplo, no reclama un poco de derecho de propiedad imaginativo sobre esta carta de amor sin nombre?:

*Amado dueño mío:
escucha un rato mis cansadas quejas
pues del viento las fío
que breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
—como mis esperanzas— en el viento.*

*Oyeme con los ojos,
ya que están distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda
óyeme sordo, pues me quejo muda. . .*

Tentado estoy de proclamar el mito de Sor Juana. Un mito nuevo del amor femenino. ¡La extraña y profunda atracción del *amor velado*! — Sería, en este caso, el mito de Sor Juana, la contradicción misma del mito de Don Juan, que es el mito del amor revelado, del amor *develizado* por la entrega. La atracción amorosa de Sor Juana —intacta y temblorosa como algo sagrado— proviene del velo que lo vela, del velo que cae exactamente sobre el límite de su atracción. Un poco más allá, ese amor es amor divino. Un poco más acá, ese amor es amor violentamente humano. "*El velo* —dice

otra gran poetisa: la maravillosa GERTRUD VON LE FORT. *el velo es el símbolo de lo metafísico sobre la tierra. Pero también el símbolo de lo femenino. Todas las grandes formas de vida femenina muestran a la mujer velada: la novia, la viuda, la monja son portadoras del mismo símbolo. Como el velo, también la caída del velo es del más profundo sentido simbólico. El descubrirse la mujer, significa siempre destrucción del misterio*". "El riesgo de la hermosura —decía Sor Juana en una frase muy suya— *es que suele ser despreciada después de poseída*". Por este temor antidonjuánico, Sor Juana teje su velo, pero como este velo es su vida misma, llega a ser ella el símbolo; iel símbolo dramático del amor que por librarse de su propia destrucción destruye el amor!

Así —amigos— el vértigo del mito, atrayendo hacia lo inasequible, da a cada verso de Sor Juana, un valor distinto al puramente poético. Cuando una biografía misteriosa sirve de telón de fondo a un poema, hay que tener mucho cuidado. Pero, este consejo que me doy ¿seré capaz de seguirlo cuando a través de tantas vueltas he mariposeado alrededor de esta llama?

La biografía de Sor Juana ha dado pie a numerosas fábulas sentimentales, pero no se crea que yo, al hacer esa alusión, trato de explotarlas. Si el mito de Sor Juana, mito poético del *amor velado* es un hecho también poético, eso no quiere decir que aceptemos, con un criterio sentimental completamente ajeno al intelectualismo extremado de Sor Juana, las fáciles imaginaciones románticas o freudianas de algunos de sus críticos y biógrafos. ¡Al contrario! Precisamente, Sor Juana atrae porque, apenas nos asomamos a sus formas literarias sentimentales, apenas nos asomamos al brocal conceptista de su sentimiento, nos encontramos con un extraño abismo, una especie de vacío impenetrable como quien se asomara a la angustiosa y profunda transparencia de un ángel.

¡Seguidme por unos momentos y nos asomaremos, ligeramente al menos, al pozo de su vida, en cuyo fondo yace,

como una estrella ahogada, su canto!

Todos sabemos que Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana —nacida al pie de los volcanes, en el diáfano valle azul de Amecameca, en el pueblo de San Miguel Neepantla—, fue una criollita prodigio. A los tres años sabía ya leer. A los seis, soñaba con estudiar en la Universidad, y a los ocho rimaba sus primeros versos. Llevada a la capital, pronto su fama de precoz sabiduría le abrió las puertas de Palacio, y en 1665 —contando apenas catorce años— la encontramos ya de Dama *muy querida* de la Virreina, la Marquesa de Mancera. Con una sed devoradora por el estudio, y con una capacidad genial de asimilación, Juana Inés había adquirido un caudal tan rico de conocimientos y de ciencias heterogéneas que, a pesar del siglo que le rodea, verdaderamente caudaloso en esa clase de sumas enciclopédicas de noticias y fórmulas, se alza como una isla de alto y prodigioso saber. Ignoramos cuál fue el éxito social que obtuvo en la Corte. Sabemos, sin embargo, por su biógrafo el Padre Calleja, —el deslumbramiento que produjo su ingenio bien respaldado por una belleza no menos cegadora. Entonces, el propio Virrey (Don Antonio Sebastián de Toledo) quiso saber a qué atenerse. *“Con no vulgar admiración —cuenta el Padre Calleja— de ver a Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez y saber si era sabiduría tan admirable, infusa o adquirida, artificio o natural; (y) juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad de México. El número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varios: como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, humanistas y no pocos de los que por alusivo gracejo llamamos “tertulios”.* La esgrima intelectual fue ganada espectacularmente por la joven musa. El mismo Virrey cuenta, usando una comparación marina muy de aquella España navegante, que *“A la manera que un galeón real se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, le propusieron”.*

Fácil es imaginar lo que puede en una Corte esta unión difícil del genio y la belleza. Lo que ya no es fácil, sino complicado y por lo mismo tentador para fraguar explicaciones, es comprender el siguiente capítulo de su biografía. Apenas dos años después, Juana de Asbaje, abandonando el mundo tan fácilmente conquistado, entra de monja y profesa en la Orden de San Jerónimo con el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz.

Digo de antemano que no existe otro documento ni noticia de su decisión que la explicación que ella da: *“Entreme religiosa —dice— porque. . . para la total negación que tenía del matrimonio, era lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad de mi salvación. . . y aunque habría preferido vivir sola, sin nada que embarazase el sosegado silencio de mis libros . . . vencí las impertinencias de mi genio. . . con el favor divino y (con) la fuerza de la vocación”*.

A pesar de esta declaración, los críticos han querido encontrar las huellas de un amor no correspondido, en la supuesta biografía de sus versos de amor. Y naturalmente, nada más fácil que usar estas fugitivas huellas como explicación de su renuncia al mundo. He aquí uno de esos poemas donde parece asomar el *cuerpo del delito*:

*Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba.*

*Y amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.*

*Basta ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos,*

*ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos;
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón, deshecho entre tus manos.*

Otro :

*Detente ,sombra, de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo? . .*

Puede, quien lo desee, aceptar la suposición de un inicial desengaño amoroso como primer impulso de su apartamiento y clausura. Una escritora mexicana sugería, por su parte, otra delicada causa: "*Juana Inés era hija ilegítima — nos dice. Y agrega: ¡cuántas humillaciones pudieron inferirle a la mujer personas linajudas! Entre los mozalbetes con blasones a quienes hizo deslucir el examen de Juana Inés ¿andaría alguno a quien ella hubiese querido entregarle la vida? ¿Quién no ha elogiado lo que la musa escribió? Pero su silencio no ha encontrado panegirista. La reserva de ella, el silencio de la mujer mexicana, de la mujer del mundo entero ¿encontrará su poeta?*".

Como vemos, la escritora citada, apenas aborda a Sor Juana cae tocada por el mito del amor velado: iamor de reserva y silencio!

Pero el drama de Sor Juana a mí me parece mucho más profundo. La escala del amor es apenas una primera y quien sabe si real escala en su atormentado ascenso al símbolo. Sor Juana Inés no huye del amor, al contrario, lo busca como

ficción humanizante, como un traje de mujer — (Darío hubiera dicho que la *musa* quería serlo de carne y hueso) traje de piel y sangre de mujer para cubrir su peligrosa intelectualización, para cubrir esa relampagueante arquitectura puramente mental que la hacía —según su inesperada confesión— *totalmente negada para el matrimonio*.

Sor Juana no huye del amor sino del mundo, del siglo, del estilo mismo que su tiempo le teje como una malla deshumanizante. No olvidemos que Juana surge a la vida expresiva cuando el Barroco llega a su más exuberante período: cuando ese gran estilo cultural incorrecto, abierto y suntuoso —capaz de admitir extraordinarias aportaciones mestizas— se desvía hacia una proliferación *cultista* y decae en el formalismo vacío, en el tono cortesano y en la recargada ornamentación artificial.

América ya ha pasado, de su gran siglo americanista humanante, vital (¡el siglo de la conquista!) con su literatura rica en hechos y en acción, rica en vida y en tipos humanos, rica en descubrimiento y en quehacer terreno, a otro siglo casi opuesto en contenido: Ha pasado al *culteranismo* que es lo opuesto a lo popular; ha pasado a la *entretención* saloneira —que es lo opuesto a la aventura—; ha pasado al predominio de la forma (por cuanto no hay drama), del colorido, de la musicalidad y de la agudeza.

Sor Juana tiene suficiente ingenio, para recorrer con éxito inaudito todo el teclado del gusto y del estilo de su siglo. Sin embargo, lo extraordinario de su genio consiste en que es todavía superior a su ingenio extraordinario. Su luminosa claridad mental —por lo mismo que es capaz de dominar con superioridad todas las formas de su tiempo— es también capaz de penetrar a través de su leve capa y conocer su terrible vacío.

*¡Oh siglo desdichado y desvalido
en que todo lo hallamos ya servido. . . !*

dice SorJuana en un ovillejo burlesco que en el fondo es trá-

gico, porque lo que ella encuentra ya servido es el estilo, la forma sustancial de ese *algo* inmanente que ella quisiera expresar. . . pero ¿cómo? ¿Cómo expresarse humana si la forma con que debe expresarse ha sido deshumanizada?

El formidable drama de Sor Juana es el drama del Barroco literario en América. Lo que vemos tan claramente en el apasionante *movimiento detenido* de las esculturas y óleos de los retablos barrocos en aquel retorcido e insatisfecho ascenso de columnas y ornamentos de los altares de ese siglo es el trasunto de esta alma simbólica que abandona la vida artificial buscando la verdadera. Esa sed ilimitada de sabiduría de Sor Juana es la búsqueda de algo que por fin revista, recubra, dé expresión a su ansia humana de manifestarse. Esa búsqueda del amor es para recubrir su corazón; pero dramáticamente, como dice Picón Salas, las *angustiosas razones de su corazón* se le convierten en fríos y *ordenados silogismos*. ¿no es ella la que habla, con más dolor del que podemos sospechar de la *retórica del llanto*? ¿No es ella misma la que nos confiesa, o la que finge confesar en aquellas cuartetas:

*Y también sabéis, que, como
es mi amor de entendimiento,
no he menester de la vista
materiales alimentos.*

*Pues que radica en el alma
independiente y exento,
desprecia de los sentidos
el inútil ministerio . . . ?*

El drama de Sor Juana consiste en que, como artista, debía ser fiel a su tiempo, mientras que esa fidelidad la alejaba de lo mismo que buscaba. En este juego doloroso de querer expresar lo que el estilo de su época rehuía, reside la grandeza y servidumbre de su genio; la gracia y el naufragio de su poesía.

Por eso es que yo —sin juzgar a los que sacan otras consecuencias de su poesía— creo que Sor Juana no escribió más que en defensa propia. La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz no es una poesía autobiográfica sino cripto - biográfica, porque trata con ella de fabricar el velo que recubra su desnuda soledad femenina.

El amor de Sor Juana, el hábito de Sor Juana, el estilo de Sor Juana, no son más que trincheras para defender a un alma demasiado inteligente que, encontrándose sumergida en un ambiente cultural devastadoramente deshumanizado y desarraigado, trata con desesperación de recubrir su desnuda soledad, su peligrosa *angelización* mental, y quiere aparecer humana, quiere parecer mujer, viva mujer, mujer con sangre, con amor, con tierra, sin poderlo conseguir plenamente hasta en su penúltima hora, cuando cansada de querer *redimir* su tiempo, vuelve definitivamente sus ojos a la Eternidad, y deja de escribir; consiguiendo en el silencio de la santidad esa posesión profunda de la existencia que no pudo lograr, por la palabra — hasta que *enfermó de caritativa*, como dice su biógrafo; y murió, ya no en defensa propia, sino en defensa ajena, atendiendo a sus hermanas enfermas y contagiándose cuando la peste de 1.695 en México.

REMISION

Sea mi humilde tributo a esta mujer y musa, proclamar a Sor Juana Inés como el más dramático y dulce símbolo de la lucha —también dramática— de América por lograr, a través de las vicisitudes de su mestizaje, la expresión de su autenticidad cultural. “*Ninguna otra artista —dice Mariano Pichón Salas— sufrió y expresó mejor que la extraordinaria monja de México el drama de artificialidad y represión de nuestro barroco (literario) americano*”.

Ella, sin embargo, que tan ardientemente fue azotada por el oleaje de su tiempo que la arrastraba a desatenderse de

su paisaje y a romper las ligas vitales del hombre con su tierra, tuvo la fuerza femenina para —sobreponiéndose a su propio estilo de absoluta soledad conceptual— proclamar agónicamente su americanidad en aquellos atrevidos versos que parecen invadir el campo futuro de Neruda o de Vallejo:

*Que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales;
a donde el común sustento
se da casi tan de balde
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra madre;*

. . .versos son éstos que yo arranco de su ramo inmortal y coloco en su frente de Musa como la corona que premia su lucha y que la hace nuestra a pesar de ser ajena. ¡Ajena y nuestra, porque Juana Inés de la Cruz es el eslabón vivo que cierra el siglo de oro español y abre los siglos de América todavía férreos y duramente primitivos en su segura esperanza!

Mi homenaje a André Malraux

A MALRAUX hay que contarlo entre los hombres que hicieron este siglo. Entre los que le dieron su fisonomía, su rostro de esperanza; porque hay también quienes trabajaron en su otra faz maligna: los homicidas.

El XX es un siglo —como Jano— con dos rostros: uno vuelto al pasado, que no envejece; otro vuelto al porvenir, que no madura. Siglo que se abrió con la conciencia de que algo terminaba y de que, por lo tanto, algo también comenzaba. Valery lo dijo al comienzo: *“Nosotras civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales”*. Y porque se descubría que *“una civilización tiene la misma fragilidad que una vida”*, y porque se oía el ruido sordo de unos cimientos, socavados, que cedían, también nació y creció la idea de que algo comenzaba, ¡LO NUEVO! Si era posible que todo sucumbiera, era posible crear, como nunca antes, lo nuevo. Con esa conciencia de cambio se abrió el siglo y con esa conciencia y con esa expectación está por cerrarse. Se abrió como vanguardia (como osadía hacia lo desconocido), siguió en vanguardias sucesivas y ya cierra y sigue en vanguardia alucinado por lo NUEVO. Ninguno de sus dos rostros cede a la vejez. Sus viejos —sus Picassos, sus Pounds, sus Malraux— mueren jóvenes. Siglo que no se conservatiza. Que no reposa, como otros, sobre la capitalización de sus creaciones. Siglo que

sigue en la edad de los manifiestos cuando ya está en la edad de los testamentos.

¿Será éste el drama del XX? La transición que no se resuelve. ¿El puente que no llega a la otra orilla? Y, entre, lo que no acaba y lo que no comienza, el Hombre no solamente no encuentra su reposo sino que es machacado, triturado por las dos fuerzas que no acaban de cederse el paso. Diariamente mata el pasado para permanecer. Diariamente mata el futuro para abrirse camino. Diariamente un hombre se resiste a ser lanzado hacia lo desconocido, y por resistirse es eliminado. Diariamente un hombre pone su fe en una solución que le ilumina la incógnita del futuro, pero esa fe es delito para otros y lo eliminan.

El problema es que cada rostro de Jano toma, en un momento dado, el pálido ceño de Caín. Y aquí es donde encontramos, enguido contra diestra y siniestra, a Malraux.

“El humanismo no es decir: ‘Ningún animal haría lo que yo hago’, sino decir: ‘Hemos rechazado lo que podía en nosotros la bestia y queremos encontrar al hombre en todas partes donde hemos encontrado lo que lo aplasta’”.

Este hombre que está siempre contra lo que aplasta al hombre, es una de las encarnaciones —con mayor grandeza trágica— del ciudadano de este siglo. “*André Malraux, Testigo del Siglo XX*”, lo llama Pierre de Boisdeffre. Testigo siempre revolucionario, aun en sus momentos más discutidos, cuando su actitud crítica lo convertía en una revolución contra la revolución.

A los veintidós años, cuando la victoria de Francia en la primera guerra mundial le daba derecho a sueños rosados, siente que la civilización de Occidente ha entrado en agonía y parte a Oriente, a interrogar al Asia. Pero, como sucede siempre con Malraux, sus interrogaciones tanto como sus simpatías se le vuelven compromisos. El no es un escritor que va impunemente a documentarse, sino un combatiente que asu-

me y vive a fondo cuanta situación siente que le atañe. Va al Asia y aparece en el Estado Mayor de la revolución china. Así escribe Malraux sus libros. Así aparecen "*La tentación de Occidente*" y "*Les Conquerants*".

Luego, presintiendo la hora del comunismo, se lanza a sus luchas. Se adhiere al "Comité Mundial Antifascista"; acude a Berlín, con Gide, para defender a Dimitrov acusado de organizar el incendio del Reichstag; denuncia al Nazismo—cuando nadie sospecha los virus inhumanos que contiene—; participa en el 1er. Congreso de Escritores Soviéticos y allí el revolucionario muestra su talante. (Alguien ha dicho que su divisa era la misma orgullosa divisa del "rey" Jean de La-ttre: "NO SOPORTAR"): Los soviéticos lo regañan y prohíben su obra "*Les Conquerants*" porque ha merecido un elogio de Trotsky y Malraux les replica denunciando (bajo Stalin) "*las insuficiencias de un marxismo congelado*".

Cada capítulo del siglo XX Malraux lo protagoniza. Estalla la guerra de España y se alista como jefe de una escuadrilla aérea. De su combate sale con una herida y un libro "*L'Espoir*". Estalla luego la II Guerra Mundial y Rusia pacta con Alemania. Malraux rompe con el comunismo. No volverá a él. Pero tampoco volverá hacia la derecha. Una vez más es el hombre del siglo XX cogido por los cuernos de sus contradicciones. Malraux lucha otra vez por Francia. Es herido y hecho prisionero. Se escapa. Francia es dominada por Alemania y él organiza la resistencia. Lucha como guerrillero y la Gestapo lo captura. Entonces, en una aventura romántica y heroica sus propias fuerzas clandestinas lo liberan de la prisión de Toulouse y lo ponen al frente de la famosa brigada Alsacia-Lorena que capitanea hasta la victoria.

Hay muchas otras aventuras de Malraux, pero estos ejemplos bastan para esbozar a ese insólito personaje en que se unen, a igual grado, la inteligencia y el valor.

El ha querido vivir su historia y a medida que la vive ha ido creando sus obras y los personajes de sus obras, pero al final su obra mayor es su propia vida y el personaje principal que ha creado es él mismo.

“Todo hombre es un loco, pero ¿qué es el destino humano sino una vida de esfuerzos para incorporar esta locura al universo?”

Malraux es su siglo. La aventura del hombre por dar a cada hombre —como él decía— *“la posesión de su propia dignidad”*. El asumió, con quijotesca desesperación el principio puro de lo revolucionario, —lo hizo en China, lo hizo como comunista, como republicano, como izquierdista, como guerrillero, como ministro de De Gaulle—, pero allí donde el hombre era aplastado por su mismo ideal, o por las desviaciones de los mangoneadores del ideal, él se volvía —con ferocidad crítica y revolucionaria— en defensa de la dignidad humana.

“Rechazo el billete si el rescate del mundo debe ser el suplicio de un niño o de un inocente por la fuerza bruta”.

Tanto su vida como sus obras testimonian un compromiso revolucionario pero regido por una ética de la dignidad. Suya es una de las más hermosas (y yo diría cristianas) frases de este siglo: *“Lo contrario de la humillación es la fraternidad”*.

Como testigo del siglo XX —agrega Boisdeffre— el autor de *“La Condición Humana”* posee en altísimo grado una especie de ANGUSTIA DEL DESTINO, típicamente moderna, una ansiedad que no apaciguan ni la aventura, ni la acción política, ni la guerra, ni la contemplación estética. De aquí procede esa curiosidad exasperada que le arroja a las experiencias más diversas y a las más opuestas sensaciones —artes, civilizaciones, metafísicas—, en una especie de frenesí por vivir que hasta ahora nadie había poseído en tan alto grado, y que, es preciso reconocerlo, excluye la paz del contemplativo. De aquí procede también el lirismo trémulo de sus libros, que son, cada uno a su modo, una especie de TENTATIVA DE LO ABSOLUTO”.

Malraux rechaza, como su siglo, al cristianismo pero en su rechazo le rinde testimonio. Y cuando descubre su definición del amor —como ágape— parece que sobre sus palabras se proyecta la sombra de la cruz:

“Vosotros, compañeros míos de China, enterrados vivos; amigos míos de Rusia, a quienes os arrancaron los ojos; amigos míos de Alemania, con vuestras sogas alrededor de mi cuello; tú, que acabas de ser ejecutado: eso que hay entre nosotros es lo que yo llamo amor”.

Este es Malraux, y porque Malraux es la mejor obra de Malraux yo prefiero su autobiografía —sus “ANTIMEMORIAS”— a sus novelas. En esa visión del mundo a través de sus ojos protagonistas es donde yo mejor leo la historia de mi tiempo, y donde mejor percibo el áspero desgarramiento de sus contradicciones y donde me encuentro a mí mismo, un día con él, otro día contra él, revolucionario o solitario, entre cadáveres y entre esperanzas pero buscando, siempre *“buscando al hombre en todas partes donde hemos encontrado lo que lo aplasta”*.

Sobre Jules Supervielle

EN LA MANO comunal de ciertos pueblos aparecen a veces líneas misteriosas que marcan un extraño destino. En la mano del Uruguay una línea insistente vincula la poesía de ese país con Francia, línea rara sobre la cual se han producido nada menos que tres grandes poetas, nacidos en el Uruguay y desarrollados luego en Francia, cada uno de ellos de destacada labor allá, y uno, sobre todo, de influencia avasalladora, comparable a la de Arthur Rimbaud, en la poesía nueva.

Estos tres uruguayos adquiridos para el esplendor de la literatura francesa son: Jules Laforgue, el nocturnal y alucinado autor de *L'Imitation de Notre Dame la Lune*, nacido en 1850 en Montevideo. Isidoro Ducasse, Conde de Lautrémont nacido también en 1850 en Montevideo, poeta de vida y obra desconcertantes, y enigmáticas que abrió las puertas del surrealismo y del dadaísmo y golpeó con su gran canto negro *Los Cantos de Maldoror* —blasfemias y humor amargo, vómito genial de la desesperación humana—, las murallas rosas de un siglo despreocupado, abriéndole un boquete donde brilló el infierno. Lautrémont rompió con feroz violencia puertas vedadas por donde luego entró el arte de puntillas, y no pocos resbalaron en su peligro fulgurante. Darío vislumbró con su genio crítico la potencia salvaje de este precursor

desesperado, cuya vida fue un misterio y cuya obra un incandescente impacto sobre Occidente.

El tercer poeta uruguayo - francés es Jules Supervielle. Nació el 16 de enero de 1884 y pasó años después a París —donde ha muerto en este mayo de 1960— para convertirse en uno de los pilares sobre los que ha descansado, a través de medio siglo, el hermoso edificio de la poesía francesa contemporánea.

Gaetan Picon dice que “es indudable que Jules Supervielle es uno de los poetas más puros de Francia”, y agrega algo que yo creía era una particular impresión mía: y es que lo mejor de Supervielle se encuentra en su obra anterior a 1938. Es la obra en que la presencia de América una y otra vez asoma en su canto, produciendo un originalísimo tipo de poesía épica y legendaria, donde el lirismo subjetivo, delicadamente se trenza con lo discursivo y narrativo, yuxtaponiendo en maravilloso acoplamiento lo argumental de la realidad y lo fantástico y aun mágico de lo suprarreal y de lo metafísico.

Cuando yo buscaba la expresión de mi tierra en mis primeros poemas nicaragüenses, un ángel de esos que asisten a los poetas, me llevó al conocimiento de *Débarcadères* y de *Gravitations*, dos libros de poesía de Supervielle anteriores a 1925. Eso sería en 1930. El descubrimiento de la pampa uruguaya por Supervielle, o mejor dicho, la luz mágica con que sus ojos la iluminaban al contemplarla a través de la poesía, fue como la abertura instantánea de una ventana al sol mañanero. Vi allí un horizonte abierto para mi propio descubrimiento de la tierra nicaragüense. ¿Cuánto de Supervielle me habrá influido directamente en aquella primera peregrinación, bajo el sol patrio, por las agrietadas llanerías de nuestra pampa chontaleña?

*Je fais corps avec la Pampa qui ne connaît pas la
[mythologie . . .*

*Yo formo un solo cuerpo con la Pampa que no conoce
[la mitología,*

*con el desierto orgulloso de ser desierto desde los tiempos
[más abstractos
y que ignora los dioses del Olimpo que todavía marcan
[el ritmo del viejo mundo . . .*

Aquel ritmo a caballo, que yo procuraba trasladar a mi cabalgadura nicaragüense; aquel comedido acercamiento a la épica, desnuda de toda elocuencia; aquel eludir la vieja belleza retórica —encajes extranjeros colgados en la ventana desde donde el poeta miraba su tierra— para verla limpia y serenamente, y pronunciarla con su propia justeza legendaria y conversacional. . . , toda esa escala nueva de virtudes poéticas que apuntaba Supervielle, fue la que usé para subir a la primera rebelión de mi poesía.

No oculto que, al mismo tiempo que seguía al guía, luchaba por apartar la inmediata cercanía del inesperado maestro. Todo joven lucha con sus influencias más queridas, buscando pasar las duras fronteras que cercan la originalidad. Y de ese acercarse y alejarse de un magisterio queda, casi siempre, marcado el perfil de un estilo.

Supervielle fue abandonando posteriormente el poderoso mestizaje de la nostalgia uruguaya y la magia francesa, para penetrar a un mundo de mitos familiares y de misterios cósmicos donde sus personajes conversan como dormidos y donde suceden cosas raras y tiernísimas como fábulas para niños encantados.

Me contaba Rafael Alberti, a propósito de esta magia, creadora de cosas inefables que se ven como a través de un espejo hechizado, que una vez, estando en el jardín de la casa de Supervielle con el poeta y su hija, saltó una lagartija dorada en la tapia y con el sol brilló alegremente, se movió nerviosa y desapareció. La pequeña, entusiasmada con el brillante animalito y llena de fe en los poderes de su padre, le dijo: "Haz que salga otra". Y definió así la poesía de Supervielle y sus subyugantes cuentos: allí el poeta hace aparecer seres de fábula, "*amis inconnus*", o descubre visiones de lo conocido completamente desconocidas, biografías de ahogados,

seres interiores dentro del sueño o debajo de la piel, mundo alucinante y mágico para el cual partió, abandonando la pampa, el antiguo uruguayo, mientras yo, discípulo de las primeras horas, doblaba hacia las sabanas diciéndole un adiós campesino y emocionado.

En aquellos días mandé mis primeros *Poemas Nicaragüenses* a Supervielle. Por algún tiempo me envió sus libros y algunas tarjetas postales. Años después me sorprendió remitiéndome su obra de teatro, *Bolívar*, que por cierto fue llevada sin éxito, hace muy poco, a las tablas en el Uruguay. Era más sueño americano y poesía nostálgica que teatro.

Luego no supe más de él. La gran guerra le sorprendió en Montevideo y allí publicó *sus Poemas de la Francia desdichada*, algunos de los cuales vi publicados en revistas. A pesar del hondo y sincero dolor por Francia que sus poemas emanan, no estaban a la altura de aquellas primeras obras donde Supervielle era rondado por tres obsesivas inmensidades: el Mar, la Pampa y Dios.

Francia, a la muerte de Paul Fort, saludó a Supervielle como "el príncipe de sus poetas". En 1949 se le otorgó el *Premio de los Críticos* y en 1955 el Gran Premio de la Academia Francesa.

Yo quiero otorgarle, agradecido, como laurel remoto sobre su tumba de americano y de francés, este recuerdo de un lejano escritor que a los dieciocho años llevaba sus poemas en el bolsillo, discípulo de su canto en la infinita aula del cielo nicaragüense.

*ciel retentissant des jurons du soleil
qui cherche à rassembler ses rayons dispersés. . .*

Un recuerdo de Thomas Merton

EN EL ESTADO de las hierbas azules, granjero y cabalista, dejando atrás las haciendas de los millonarios y las praderas de corrales blancos de los "Pura Sangre", cuando ya los caballeros hacendados no se llaman "coroneles" y se ven casas de vieja madera, ropa tendida, pobreza y bosques en descuido, más adelante —cambiando el viejo bus en un pueblito y sirviéndose de un auto de alquiler que maneja una señora— entre pinares

*"pienso en los montes de Kentucky sobre los que
[nevaba a media tarde,
"donde el grito de los pájaros extraños aumentaba
[el silencio de los bosques,
"en el que perduraba el chasquido del hacha de los
[monges y el mío
"en el que pude ver crecer la soledad hasta sentirme
[libre. . . ."]*

allí, en un recodo de la carretera el alto muro encierra la Paz. La Abadía de Gethsemaní —"Trappist", dicen los campesinos: "los trapenses"— ¿será esta la casa cuya nostalgia han cantado durante siglos los hombres del Bluegrass State: "My old Kentucky Home". . . "Vamos a cantar una canción en ho-

nor de la vieja morada de Kentucky —la vieja morada de Kentucky— que tan lejana está"...?

Decimos PAZ, buscamos PAZ. La dicen apuntando con ametralladoras o amedrentando sus espantadizas aves con bombas devastadoras. O colocando su asustada paloma sobre paredones de fusilamiento. Aquí, sobre el portal de entrada dice: "PAX INTRANTIBUS". Quien quisiera saber lo que es la PAZ auténtica, la verdadera, la que no engaña: ¡entre!

Yo fui a buscar al gran poeta trapense y lo encontré en la Paz. Formado en su escuela. Alimentado, nutrido, hecho paz. Thomas Merton fue primero un hábito blanco que entró en la noche, abriendo silenciosamente la puerta de la celda donde me hospedaron. Me abrazó: La Paz sea contigo. Entonces vi su rostro —un rostro ingenuo, diáfano, típicamente norteamericano, pero donde la fiebre dinámica que asedia las facciones de los hombres del Norte se ha disipado, y la sonrisa —todo el rostro es sonrisa— sólo puede ser descrita como beatitud. Es decir: ojos que regresan de la contemplación y no del negocio; músculos de la faz sólo ocupados en amar; oídos reposados dentro del silencio y del canto trapenses. Beatitud. No es un ángel que ha bajado a la tierra. Es un hombre cuyos sufrimientos, preocupaciones y angustias han sido amansados lentamente, pasando la mano diaria y suavemente sobre sus pieles hirsutas y ahora lobos y serpientes obedecen, entran con él a mi celda, domesticadas pero reconocibles. Merton es actual, de ahora, todo lo que sabemos lo lleva consigo, pero todo ha sido superado. No es un ángel. Es un soldado que vuelve de la guerra, un negociante que regresa de su agotadora venta, un filósofo que retorna de su angustia, un pobre que se devuelve de su hambre, todo lo que nos duele está en su rostro, pero rehecho por el amor: es el confesor de nuestra vida, su testigo. Pero da testimonio desde la Paz.

—"Nuestros monasterios son escuelas de amor", me dice.

Conversamos largamente esa noche mientras la luna ilu-

minaba las hojas rojizas de un hermoso árbol que alzaba una rama pordiosera hasta mi ventana. Entonces estaba allí también— con su hábito blanco— Ernesto Cardenal. Merton tiene una curiosidad infinita por Hispanoamérica: oía, leía poemas, veía fotografías. Una ansia extraña por el destino de este mundo nuevo en cuyos ojos, hace años, al entrar a un templo, leyó por primera vez la ineludible presencia de Dios.

—“Tenemos una vocación tremenda y maravillosa —me dice— la vocación de ser AMERICANOS. Es decir, de ser y de formar la verdadera América (“cristiano - américa”), la del Cristo que llevó América india en un misterioso Adviento, el Cristo crucificado sobre la cruz que forma el roce y el encuentro de este continente doble y que agoniza sobre ella. Un día vendrá resucitado en la unidad y en la libertad de “los hombres nuevos”. Debemos ser profetas de su “adviento” —como Pasternak lo ha sido en Rusia—. Debemos formar una unión de creadores, de pensadores, de hombres de oración, una unión sin otra organización que la Caridad. . .”.

Su voz es suave, convincente, de un entusiasmo interno que fluye y alza el nivel de sus aguas sin que su voz se acentúe. Habló de Pasternak. Era uno de sus amigos. Su correspondencia vuela por todas las latitudes como un palomar al que soplara sus rumbos el propio Espíritu. Y además de eso, trabaja incesantemente, poemas, ensayos, artículos y varios libros al año.

—Estoy unido con él como lo estoy con ustedes, me dice de Pasternak.

(Luego Pasternak fue un testigo, un mártir, de ese “adviento”. Lo presintió sobre Rusia, como poeta. Lo cantó. Y sufrió persecución por la profecía).

E insiste sobre América: “Tenemos una deuda enorme con los indios. Su sentido religioso es una propiedad cristiana y una riqueza espiritual que no debemos perder”.

Sueña con una rama de la Orden trapense que florezca en Latinoamérica embebiéndose en el sentido religioso y en la vida campesina del indio. Trapenses de cotona saliendo de los ranchos y cabañas hacia una nueva concepción americana

de lo humano y de la vida. . .

Porque Merton es un hombre horrorizado por la deshumanización de la vida moderna. Fue su víctima. Sintió todo su peso de angustia hasta que después de ascender y caer siete veces en el camino de la montaña de los siete círculos, encontró la puerta de la Paz: PAX INTRANTIBUS'

—“A veces pienso que sólo los Salmos, los Profetas de la Biblia y Job pueden articular nuestra angustia de una manera adecuada. . .

Y agrega: —“Toda la humanidad sube inexorablemente al calvario con el Señor, o como el ladrón arrepentido o como el otro —lo que es peor— o como los fariseos. Todos suben. El dolor salta las tapias del monasterio. Aquí convivimos la angustia. En nuestro refectorio, en vez de vidas de santos, muchas veces leemos diarios, cartas o informes de prisioneros políticos o de campos de concentración. Debemos ser muy unidos los unos con los otros (Donde hay alguien que sufre hay un hermano) muy unidos en humildad y pobreza y fortaleza; unidos también con los pobres de la historia, como los poetas de los Salmos, como los poetas indios. Todos somos Cristo. Tenemos que saberlo y ser testigos de la Verdad y del Misterio. . .”.

Merton goza mucho oyendo la lengua castellana. Le es especialmente amada. Cree que sus poemas ganan al pasar al español. Ernesto lee una traducción del poema “ADVIENTO” de Merton:

*“ . . Embrujad de limpidez estas noches de Adviento,
[oh esferas santas,
Mientras las mentes, mansas como animales,
Se reúnen bajo techo entre el dulce heno;
Y los intelectos están más silenciosos que los rebaños
[que pacen
bajo las estrellas.
Oh, volcad vuestra oscuridad y vuestra claridad
[en nuestros valles*

*solemnes,
Oh cielos: y viajad como la bella Virgen,
Hacia el majestuoso ocaso de los planetas,
¡Oh blanca luna llena tan callada como Belén!"*

Durante el día hemos recorrido los campos de la Trapa. Los tractores rompen la tierra con sus ruidosos arados. Las hachas cortan leña en los bordes del bosque. Todos los monjes trabajan en silencio. Cuando pasamos se inclinan en silencio y saludan con una sonrisa —como si los arcángeles fueran leñadores—. Son casi todos ellos jóvenes: muchachos llenos de vitalidad y fortaleza. Luego los veré en el coro. O en el comedor en la parca comida de frutos de la tierra. Nada de carne. Sólo cereales. Nunca una palabra. Cuando quieren algo se hablan con las manos, en signos leves, mueven el aire en un poema inaudito y sonríen. Están llenos de gozo y de paz.

La vida del monje es vida de agricultor y de poeta: trabaja la tierra y labora su mente: lee, estudia, canta. A la media noche se levantan al Coro y cantan los salmos entre las sombras. Es un espectáculo que sobrecoge: los poemas de la Biblia en voces graves anticipándose al canto de los pájaros. Vida dura, campesina, varonil. Al caer el sol van al lecho. Y las misas son madrugadoras. Y cuando los frailes abren los brazos para saludar con la Paz de Cristo, los gallos hieren los vitrales y el alba hace gorjear miles de pajarillos. Yo nunca vi rostros más puros —nunca vi una mirada tan cierta de Dios— como la del fraile cuando me enseñaba la hostia y me invitaba a recibirla: "Este es el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo . . .".

Luego, a las nueve, es la Gran Misa cantada por todos. Cuando terminó me fui con Merton por el borde de un pequeño lago donde se reflejan álamos y pinares. Me hablaba de la poesía. (Nadie me había dicho tales cosas). De la poesía como función divina. Somos los pájaros del Arca de la Alianza. Los llamados al canto de los dones de Dios. Los que se envían a buscar el olivo y vuelven a las manos del Pa-

dre con el testimonio de la tierra. Poesía es oración.

Por la tarde recorro el Monasterio: la biblioteca donde los monjes leen en silencio, los dormitorios —las duras camas en fila: un jergón por lecho— los claustros con sus vía-crucis recordando el doloroso y divino camino, los graneros, y en un jardín lleno de alegría, el cementerio de los monjes: cruces sin nombre. El monje no tiene la biografía. Es anónimo como el pueblo de Dios. “El dormitorio” le llama Merton. Allí esperan el despertar futuro.

Recuerdo allí a Thomas Merton, conversando, hablando de la vida sobre la tierra, de lo anónimo y de la muerte. Allí cobra para mí su perennidad. A él se le concedió la Palabra pero es como un custodio, como un pastor de esos silencios: de ellos ha fabricado su paz. El los ha cantado:

*“Hermanos, las curvadas hierbas y sus hijas
No publicarán jamás vuestros elogios:
Nuestros hermanos árboles, en trajes de verano,
Vigilan vuestra fama en estas verdes cunas:
Las cruces sencillas están contentas de ocultar vuestras
[identidades”.*

Presentación de "La Casa Encendida"

Leído durante la visita de Luis Rosales a Nicaragua como presentación de mi lectura de la "Casa Encendida"

DAMASO ALONSO dice que Luis Rosales posee un corazón como una casa. De esa casa quiero hablaros. Porque en esa casa son muchos los poetas nicaragüenses que han hospedado alguna de sus mejores horas de diálogo, algún poema, alguna teoría o sueño sabrosamente discutidos y, sobre todo, la amistad que allí tuvo y tiene siempre la más andaluza, abierta, hablante, bebiendo, inteligente y cálida acogida.

Y la casa de Luis Rosales no sólo es su corazón sino su casa: —Altamirano 34— edificada libro a libro y palabra por palabra, casa donde las paredes hablan —la casa del habla o de la poesía— casa donde siempre salen más de los que entran, porque llegábamos cuatro o cinco; llegábamos José Coronel, Carlos Martínez, Vianco, Valverde, Panero, o Dámaso, o Cabral, y salíamos en grupo con Cervantes y Villamediana y Bocángel y Salinas y también Andrés Bello y Gregorio Gutiérrez y Borges y toda una antología de amigos que nos habíamos hablado a través de Luis y de coñac hasta las horas de la madrugada y Luis siempre decía al despedirse —"De eso tenemos

que hablar”— como quien deja abierta, siempre, la puerta de la palabra, porque a la casa de Luis siempre se tiene que volver, como se tiene que volver siempre a España mientras hablemos español.

Pero la casa de Luis Rosales es también un poema: —“LA CASA ENCENDIDA”— el poema más importante de España después de la generación del 27, porque en ese poema Luis hace la primera reconquista para la poesía del territorio de la novela, — se apropia, asimila, condensa y desvía hacia el poema los legados de Proust y de Joyce, y algunos de sus mejores recursos narrativos.

Ya en la manera del relato, el tiempo sufre en “La Casa Encendida” una trasmutación mágica o mística.

*“Y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo
de vela que se enciende con otra,
y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón
que yo he tenido antes
y con otro que yo entristezco todavía. . .”*

El relato no pierde su condición, su forma de cosa contada (o sucesiva, como dice Luis) y sin embargo, mágicamente se transforma en cosa cantada, en no - tiempo — como en la escena estupenda de *María* en que el tiempo se hace lluvia y luego mar y simultáneamente es el agua que sube y la mujer que espera en la última grada de la escalera del muelle, con el agua, a la rodilla

*“Una mujer que también llueve,
que también dice adiós entre la niebla,
que también sabe que ahora es de noche y está sola”.*

Pero también es un recurso de la novela nueva conquistado por Luis Rosales para la lírica ese hilo secreto, esa unidad misteriosa que engarza las diversas memorias, vivencias y personas. Como en el “*Orlando*” de Virginia Woolf, pero más

convincientemente, los personajes resucitados por el poema van convirtiéndose en un solo y mismo personaje: la amistad, el amor produce el milagro de la identidad. "Para que seamos unos", decía Cristo al invitar a la amistad profunda. Y así "La Casa Encendida" —que es un canto de la amistad— significa al final el cielo (las diversas habitaciones de que habla Cristo): la diversidad unida e iluminada.

Pero además "La Casa Encendida" es también el primer poema español después de Darío que está hecho con la esencia de la aventura lingüista dariana: se ha dicho que la Casa Encendida está escrita con "un lenguaje que es hermano, en virtud coloquial y en temperatura, del lenguaje de la lírica hispanoamericana", y es cierto: la amistad de Luis con los hispanoamericanos es una amistad en la cual la lengua tiene mucho que atar; como hay libertad hay también amistad "bajo palabra". Luis Rosales, además —recordemos— es un hombre de frontera, un andaluz y Andalucía es, en la geografía del canto, la zona del alma española más cerca de América, zona con moros en la costa como América es zona con indios en "el contenido del corazón".

"La Casa Encendida" tiene para mí recuerdos personales de una de las etapas de mi vida literaria más rica en descubrimientos, amistades e inquietudes. Yo fui un poco huésped de ese poema - casa; lo vi edificar día a día en una semana en que Luis trabajó como un poseído de las musas la jornada entera, sin despegar de la máquina hasta que llegábamos nosotros por la noche, y a veces nos íbamos desconsolados a esperarlo bebiendo un poco de vino en una tasca de la calle Altamirano porque lo encontrábamos entregado a su obra, en su escritorio, el final del pasillo iluminado de sus visiones. Y después se lo oí leer inédito, con nuestro recordado Leopoldo Panero, con José Ma. Valverde, cuando, allá por el año 1949 no sabía él, ni nosotros, que la lírica española estaba inaugurando una etapa nueva: una etapa narrativa, capaz de contar cosas y sucesos, capaz de robarle a la épica muchos de sus monopolios, poesía que en España se abría con "La Casa Encendida" y en América con el "Canto General" de Neruda

y en Nicaragua con buena parte de su mejor poesía. Nueva etapa poética que habría que preguntarse si no fue una de las llaves que abrió el renacimiento de la novela en nuestra lengua, porque la poesía siempre va delante y cuando no resulta directamente iniciadora, resulta siempre profética.

II

Cartas a una muchacha sobre la novela moderna

Cartas a una muchacha sobre la novela moderna

En Noviembre de 1955, en el Suplemento Cultural (que luego sería la Prensa Literaria) de La Prensa, Pablo Antonio Cuadra comenzó a publicar estos ensayos sobre la novela en forma de "Cartas a una Muchacha" que salían semanalmente cada domingo, y, tanto por su intención como por su forma, constituirían un libro aparte, solo que preferimos ahora incluirlos en este volumen.

Las cartas, ya próximas a concluirse, se suspendieron en 1956 por la razón que se da en la última de ellas, la número 14 sobre Graham Greene.

1a. EN EL PRINCIPIO FUE LA EPOPEYA

ME IMPONE USTED —bella amiga— un trabajo difícil, de reposo y de meditación, en medio de la vorágine periodística. El tiempo que salvo me gustaría más emplearlo en escribir novela y no en hablar sobre ella. Me va a perdonar, por tanto, que mis cartas tengan ese sabor perecedero de todo lo que se escribe para el consumo diario: basando mis reflexiones sobre lecturas que no puedo volver a repasar; olvidando exprofeso todo lo que no cabe en una carta y en fin, sacrificando las visiones extensas y completas que el tema

exige, para sólo mirar por el ojo de la cerradura pequeñas síntesis que le puedan servir a usted para orientarse en sus lecturas. ¿No es eso lo que me pidió en su última conversación?

Cuando yo iba a felicitarla por su poca común curiosidad literaria, usted, que posee la movilidad de los pájaros, saltó a una interrogación inesperada: ¿Por qué será que gustan tanto las novelas?, me dijo.

Recuerdo que le contesté: "Porque nos descubren". Y hubiera podido agregarle: "Si Diógenes hubiera ocupado su linterna para leer buenas novelas, no hubiera necesitado andar buscando a *un hombre*".

Entre cuatro paredes

Ahora, pensando un poco más sobre su pregunta, encuentro que por ella podemos comenzar nuestro diálogo sobre la novela. La invito únicamente a colocarse frente a su espejo y a mirarse con "extrañeza", como si usted fuera otra persona.

Si usted o yo o cualquiera mira con esa perspectiva y con esa "ajenidad" al hombre, se dará cuenta con sorpresa que el Hombre es un extraño ser construido de *limitaciones*. Un ser que va hacia adelante y que sin embargo, no conoce su *futuro*. Un ser que viene de atrás y que, no obstante, *olvida* casi todo lo que va viviendo hasta guardar solamente pequeños retazos de recuerdo. Un ser, un animal social que vive en sociedad, entre hombres, pero que en cambio está encerrado, de manera casi impenetrable, dentro de su *intimidad* de tal modo que aun los seres más amados y con quienes más íntimamente convivimos nos parecen en ciertas ocasiones verdaderos *desconocidos*.

Conocer lo desconocido

Lo interesante es que la vida del hombre sólo es posible dentro de estas limitaciones. Porque si conociera su *futuro*, terminaría el *tiempo*, dejaría de existir la *esperanza* que hace vivir y moverse al hombre.

Si recordara todo su *pasado* siempre, la carga le sería tan pesada que enloquecería o no podría arrastrarse con esa

monstruosa cola oceánica hacia el porvenir.

Si estuviera visible plenamente la *intimidad* cesaría el respeto, cesaría el trato humano, terminaría la sociedad, seríamos intratables. El alma sólo puede ser develizada saltando sobre la muerte: en la eternidad.

De estas limitaciones nace, sin embargo, la inmensa e insaciable apetencia del Hombre por la HISTORIA (para reparar la limitación de su recuerdo), por la RELIGION y sus misterios y aún por las formas más supersticiosas de la adivinación (para levantar siquiera un poco el gran velo del futuro), y por las artes y ciencias que revelan o descubren la intimidad del hombre (desde la Filosofía hasta el chisme, y para llegar a nuestro tema: por la NOVELA)

Atracción del amor y la muerte

LA NOVELA tanto más tienta la apetencia humana cuanto ha invadido todos los terrenos de esas limitaciones. Pero el principal elemento de la atracción de la novela creo yo, que es esa necesidad curiosa del Hombre por conocer al HOMBRE. Como es natural —por el peso inmenso de la “especie”— el misterio de la intimidad humana que más desea perforar y conocer el hombre es el *Amor*. Sólo la muerte puede tener más atractivo y vértigo, pero nos está vedada. Y la novela suele especializarse en la revelación de esa zona dulce y peligrosa de la intimidad: El Amor. Esto no es nuevo. Ya en su decadencia los griegos llamaron a sus novelistas “Escritores Eróticos”.

Por eso hay novelas que sólo a eso se dedican, novelas que comercian con esa revelación y con sus falsificaciones más soeces o burdas.

Humanidad y vida en la novela

La sustancia, pues de la novela es doble: *revelar al hombre y recrear la vida*. En el castellano, querida amiga, la palabra *recrear* implica un gozo y de ella nace el *recreo*. Observe usted que a la novela se le tiene como recreación (como “género recreativo”, según los preceptistas) y aunque pueda creerse que con esto se rebaja su valor yo creo lo contrario: inconsciente-

mente en la novela encuentran y otorgan al novelista el poder y el placer semidivinos de ser como dioses, de volver a *crear* por la palabra.

La epopeya destronada

Llegado a este punto, usted tendrá deseos de preguntarme: "¿Cómo nació la novela?" Y yo pudiera contestarle con la frase con que puede comenzarse la historia de la novela:

—En el principio fue la Epopeya.

Tomemos como ejemplo la "Odisea" de Homero. Muchos no la leen porque se la recetan como "epopeya". Yo se la recomiendo a usted como la más formidable novela. Una novela hecha en un metro de verso para que fuera recitada o cantada porque ese era el modo en aquellos tiempos, de hacerla conocer y recordar a falta de imprenta y de libros. (también la Iglesia aún canta los Evangelios). Ahora que el libro es ya tan popular como eran entonces los cantos y los cantores populares o "aedas", la moderna epopeya —la novela— recurre a otro tipo de poesía más sutil y menos formal, menos instrumental, puesto que ya no es necesario el verso medido o las rimas (propias para que la memoria no olvidara) puesto que la letra está "impresa" y ella se garantiza sola su propia memoria.

Se lo digo así, exagerando un poco los términos, para hacerla llegar a la fuente maravillosa de la novela: para que le pierda el miedo a un "largo poema" y tome la "Odisea" como la tomó por siglos el más inteligente pueblo del mundo: *como su más grande novela de aventuras* — Y no crea tampoco que le estoy inventando un anzuelo. Ya Menéndez y Pelayo dice que; "La novela, el teatro y todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos *son la antigua epopeya destronada*".

Permanencia de Homero

En la ODISEA encontrará esa virtud novelesca de que le ha-

blaba al comienzo de estas letras: la revelación del hombre y la recreación de la vida. Recuerdo a este propósito una frase del gran poeta norteamericano Ezra Pound sobre *Hamlet*, la obra de Shakespeare. Decía: "*Hamlet* es un gran drama, no porque narre las desventuras del introspectivo Príncipe de Dinamarca, sino porque el que lo lee halla en *Hamlet* algo de sí mismo". Y eso es lo que hallará usted leyendo la *Odisea*. Sus héroes tienen tal contenido humano que llegan a convertirse en símbolos. Ulises, el urdemales Ulises, asume la eterna sed de aventura del hombre. Siempre que la insinuación misteriosa del mar, o de la lejanía o de lo desconocido nos llama y tienta encontramos en el fondo de nuestro corazón el vago Odiseo en su negra barca homérica. Nadie mejor que un nicaragüense puede sentir "algo de sí mismo" leyendo esta novela del navegante exótico, al que reclama un hogar y una esposa y al que también empuja el ansia aventurera de amar, navegar y descubrir.

Y Circe será siempre la mujer que retiene, la que nos "interrumpe", la que nos hace quedar mal y perder el itinerario. Circe es siempre la "otra" mujer. La rival. La "doble". (doble en su doble sentido, tal como admirablemente lo expresa la película sobre "Ulises" hecha en Italia, en la cual la "Esposa" y la "Rival". Circe y Penélope son actuadas por la misma artista —Silvana Mangano— para dar a entender que el Hombre al buscar *otra* busca la *misma*. Y así cada personaje: (Piense en Penélope, la esposa, la espera y la esperanza, con su tela y con sus pretendientes; piense en Nausica, en Telémaco, en el Cíclope, etc. . . .) cada tipo es un prototipo. Y cada escena un trozo de vida. Porque es la novela original. El origen de todas las novelaciones.

Y aquí termino. Mientras le escribo mi segunda carta lea a Homero. Con este solo fruto sentiría fecunda mi labor. Ya hablaremos próximamente de otras viejas y grandes novelas que nos han de servir para mojonar y esclarecer nuestra ruta hacia la novela moderna.

Su amigo:

P.A.C.

**2a. DE LA BELLA Y TRIGAL RUTH,
AL MARAVILLOSO
LOCO DE LA MANCHA**

SI USTED —amiga mía— fuera no sólo lectora sino escritora de novelas le recomendaría no dejar nunca de alimentar su expresión y su conocimiento del hombre a través de la Biblia. En el “Libro de los libros” no encontrará usted la novela en cuanto “ficción”, pero sí el más puro arte del novelar en cuanto “creación”. Eso que creemos los católicos cuando decimos que la Biblia es un libro “inspirado” por el Espíritu Santo, tenemos como artistas que creer en una inspiración sobrehumana, inventarnos una Musa divina que haya hecho posible tan admirable poder literario de expresión. Tome usted dos libros: el Libro de Ruth y el libro de Tobías como ejemplo. En el de Ruth florece la primera y más bella novela bucólica de la humanidad, con la tibia y trigal figura de la espiigadora que tan dulcemente se le insinúa al corpulento y campesino Booz. Y no hay allí exceso adjetivo en lo que abundan las literaturas orientales: todo está admirablemente podado, todo es sustantivo y la poesía brota con la poderosa fuerza de lo inmediatamente vivo y verdadero.

Tobías, Cinematógrafo Bíblico

En el libro de Tobías se advierte algo más: una maravillosa trama cinematográfica (con un alegre y vital “happy end”) que desarrolla un “romance de substancia mágica pero de un realismo, de una ternura, de una calidad aventurera que será eternamente el modelo de la “novela breve de amor y aventura” . Me interesa hacerle observar la “técnica” de ese libro sin técnica: su economía extraordinaria de literatura para decir únicamente lo necesario y la habilidad en la construcción narrativa que en una sola frase, muchas veces, sugiere el paisaje exterior (la naturaleza) y el paisaje interior de los protagonistas (su psicología). Y hasta me preguntaría: ¿cuántos Cocteau harían llegar a esa pintura tan real de lo super-real, del Arcángel Rafael que ayuda a Tobías y de sus diálogos sor-

prendentes?

La Biblia fuente de buenas novelas

Uno de los secretos de André Gide y de su poder alucinante y misterioso en la narración novelesca —creo yo— se deriva de su extraordinario conocimiento de la Biblia. Y no me disgustaría hacerla a usted partícipe de esta teoría mía: una de las razones por las cuales las naciones de habla inglesa han producido tan espléndidos novelistas, superando mucho en técnica, en número y en calidad a los de lenguas latinas, es por la costumbre protestante de leer constantemente la Biblia, mientras los católicos —no sé por qué atrofiamiento incalificable— sólo la leen en reducidas minorías y no como un texto diario y familiar.

Un vuelo de pájaros por la novela antigua

Pero pongamos punto y aparte a esta digresión: Usted me pide que le hable sin prisa ("porque siente curiosidad") sobre los orígenes de la novela. Temo que si le hago caso en vez de cartas tendría que enviarle largos y quizás aburridos ensayos que ni yo tengo tiempo de escribir ni usted tendría paciencia de leer. Fíjese usted: tendríamos que estudiar desde las primeras novelas de Grecia y Roma, que sucedieron a la Epopeya —como el "Asno de Oro" de Apuleyo, o la "Cyropedia" de Xenofonte en la que se inspiró Rousseau para su "Emilio"—, desde los "escritores eróticos" que ya le cité (Como la célebre novela pastoral griega "Dafnis y Cloe" que inspiró la conocida novela romántica "Pablo y Virginia"), hasta los primitivos apólogos y cuentos orientales de tan decisiva influencia en los orígenes de la novela española.

Luego tendríamos que recorrer la enorme y delicada Edad Media, detenernos en la extraordinaria "Blanquerna" de Raimundo Lulio o bien en la sabrosísima prosa popular del "Corvacho" —del Archipreste de Talavera—, primera piedra de la novela picaresca española (donde se leen cuadros tan bellos e indelebles como aquel de la mujer que perdió su gallina y alborota a todo el pueblo hasta dar con

ella). Luego, cruzando por sobre las primeras y bellas obras de esa "picaresca" hispana (como el *Lazarillo de Tormes*), navegar a plena fantasía por las "novelas de caballería", visitar miles de obras preclásicas y clásicas de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Alemania, hasta quedar anclados en el más profundo y bello golfo de la novela universal, leyendo el "*DON QUIJOTE DE LA MANCHA*" de don Miguel de Cervantes.

El tercer personaje del Quijote

Naturalmente que no puede entrarse a la novela moderna sin pasar por esta solemne puerta. Cervantes recoge todo el legado de la Edad Media y "crea" un sentido nuevo, una síntesis nueva, una literatura nueva. Menéndez y Pidal ha señalado la influencia del "Romancero" en Cervantes. Junto a esta fuente múltiple del canto popular español, vemos el cantar de gesta derivado de Homero, el humor picaresco, la ternura pastoril, el romance de amor: todo fundido y asumido para la novela.

Por haber juntado en una aleación genial tales y tan variados elementos del pasado, la novela de Cervantes es el punto de comienzo —la síntesis inicial— de la novela moderna. El no es moderno; pero es clásico, lo cual quiere decir que sigue siendo actual y que lo seguirá siendo aún cuando lo moderno sea ya antiguo.

En Cervantes están los gérmenes del novelador moderno. Pero hay algo más hondo y permanente en su "*Don Quijote*" —algo plenamente literario pero que salta sobre lo literario— y es la creación humana que él logra: los dos tipos o héroes, el Quijote y Sancho, que encarnan a la humanidad en su contradicción idealista-realista, soñadora y práctica, sensata por loca e insensata por cuerda, heroica y cobarde, espíritu y materia.

En alguna parte hablé sobre este tema inagotable, e hice ver que aún más que en la creación de esos tipos de contradicción y de complemento, la más alta y genial virtud de Cervantes consiste en haber creado un tercer personaje en la mente del lector: "quijote-sancho", el "hombre", el resultado

del equilibrio y de la contradicción que se hace “ser” en la mente del lector, que se hace símbolo y mito de su proceder humano: prototipo humanista. De este libro de aventuras cervantino se deriva el más alto evangelio humano de la literatura universal excluyendo, naturalmente, el Evangelio divino. Y todo hombre, (para terminar con la frase citada de Ezra Pound), se reconoce, y se reconocerá a sí mismo siempre, en el doble personaje de la creación de Cervantes.

Si en mi carta anterior le recomendé LA ODISEA, ahora le recomiendo “EL QUIJOTE”. No lo lea por “su prosa exquisita” como recomiendan los profesores, porque le va a resultar “extraña” a su gusto. Venza el cambio y busque más que la prosa —que es un modo de hablar galano del Renacimiento, un traje de terciopelo de los Palacios literarios del Siglo de Oro— la vida, la aventura, su trato directo con un interesante y genial loco y con un rústico aldeano lleno de gracia y de sentido común. Si algo la hace tropezar, sáltelo. No tardará mucho en volver y en leer todo, ejercitada por su misma lectura. ¡Sepa usar, para leer, un aire deportivo!

Hasta otra vez. Su amigo,
PAC

3a. BOCETO PARA UN MAPA NOVELERO

**Cuando la narración se convierte en indagación
Flaubert, Proust, Joyce**

DE CERVANTES hasta nuestro tiempo la novela se detiene dos veces para adquirir impulsos verdaderamente nuevos en su desarrollo como género literario. La primera vez alrededor de Gustave Flaubert en el siglo pasado. La segunda, alrededor de Marcel Proust y de James Joyce, en este siglo. Le doy a usted, mi bella amiga, estos nombres-mojones no de una manera definitiva y absoluta, sino como puntos de referencia

para que podamos dibujar juntos el complicado mapa de la novela.

Del hombre exterior al hombre interior

La novela clásica anterior a Flaubert nos descubría al hombre por sus actos. Usaba el novelista un lenguaje expositivo, racional, narrativo, admirable para pintar los sucesos por su exterioridad —como fue admirable la gran pintura realista— pero sin atreverse a destapar la interioridad del hombre, sino expresando esta interioridad por su reflejo en los sucesos.

La novela clásica era aún la epopeya, la épica, en cuanto a la relación literaria expresiva entre el autor y sus héroes. Pero hay un momento en que esa relación se agota y el novelista ya no quiere solamente narrar el comportamiento de sus héroes sino sondear ese comportamiento: abrir la intimidad del hombre, mostrar la subjetividad humana y responder al “¿por qué?” de sus acciones y descubrir sus causas. Así nace la gran novela del siglo XIX. Stendhal, Dickens, Balzac, Dostoiévski, Flaubert son los grandes autores de esta nueva fase. Sin embargo, todos ellos, por muy honda que sea su indagación o su exposición psicológica —como bien lo hace notar Julio Cortázar— la lengua literaria que usan es la tradicional: expositiva, racional. “Explican contando”. El cambio en el lenguaje de la novela, según lo veremos más adelante, fue obra de este siglo. Y esa transformación se opera al abrir las puertas de Marcel Proust y de James Joyce.

Gustave Flaubert punto de partida

Pero, en el primer párrafo de esta carta dije a usted, mi buena amiga que Flaubert era un punto de partida. ¿En qué sentido?

En primer lugar, porque en sus obras fundamentales: *Salambó*, *Madame Bovary* y *la Educación Sentimental*, lleva a su apogeo todas las formas de la novela anterior y contemporánea suya y al mismo tiempo reúne y perfecciona de una manera magistral todos los procedimientos y todas las técnicas del arte de novelar. A este respecto dice Ezra Pound: “Si

se consideran las grandes líneas de la literatura universal después de 1880, se puede decir que los mejores escritores han explotado a Flaubert más que desarrollado su arte. Maupassant ha hecho un Flaubert más ligero y otros muchos le han seguido. Anatole France se sirve de Flaubert como una especie de paravientos, y se retira a su siglo XVIII. Galdós, en España hace un buen Flaubert. Joyce mismo, en sus "Dublinenses" y en "Retrato de un joven artista" flauveriza pero sin superar "La Educación Sentimental" o "Los Tres Cuentos".

Bouvard y Pecuchet

Pero hay otro lugar para Flaubert: no el de resumidor y maestro de su época sino el de inaugurador de un mundo nuevo para la novela. Esto lo logró en su última gran obra interminada: "*Bouvard et Pecuchet*". En esta extraordinaria novela inconclusa —dice el mismo Ezra Pound— "se inaugura una forma nueva, una forma que no tiene precedente en la novela. Ni "Gargantúa", ni "Don Quijote" ni "Tristan Shandy" de Sterne le dieron el arquetipo".

En "*Bouvard y Pecuchet*", Flaubert noveliza todos los conocimientos, toda la vida ideológica, todas las tendencias de una época "*Encyclopédie mise en farce*" la llamó el propio autor. Bouvard y Pecuchet: dos tipos de la clase media de una curiosidad ilimitada, son empujados por todos los snobismos, modas, tendencias, ideas, ansias de conocimiento, filosofías, etcétera, de su época y de su ambiente, de tal modo que —a través de estos dos mediocres y estupendos personajes— Flaubert hace protagonista al más difícil y desconcertante personaje: la enciclopedia. La documentación la hace novela, la lleva a la vida, la hace tropezar con la ironía y la sátira de su implacable realismo y sigue. . . sigue. . . ¿Hacia dónde llevaba esta obra inconclusa su sorprendente genio?

No sabemos. Únicamente podemos decir que esa novela inauguradora e inconclusa tuvo una continuación en nuestro siglo: el "ULYSES" de James Joyce. Este escritor inglés —luego lo veremos— provino de Flaubert pero dio el salto del genio y rompió "las barreras del sonido" de la no-

vela.

Poniendo punto y aparte, sospecho mi buena amiga que en esta carta he sido un poco pesado, pero necesitaba colocar este breve andamiaje con explicaciones no muy amenas, para poder levantar con la mayor claridad posible el edificio de la novela moderna. En otra carta veremos lo que esta novela de nuestro tiempo recibió, además de lo dicho, de esos grandes autores del siglo pasado: Balzac, Stendhal, Dostoievski, Dickens, Henry James, Galdós y algunos más que usted recordará.

Su amigo,

P.A.C.

POSTDATA: Al dibujarle este esquema, no crea usted que estoy haciéndole una recomendación moral de las citadas obras de Flaubert. Aun en orden al gusto — al grato gustar— yo sé que tanto "Bouvard et Pecuchet" como "Ulyses" de Joyce no son lecturas fáciles. Pero creo que son obras que ningún escritor de novela debe ignorar.

4a. INVITACION AL CRIMEN LITERARIO

Stendhal, el Relojero

Balzac, El Gigante Domador de Monstruos.

Muerte a Dumas, Zola, Hugo y Jorge Sand

SOBRE EL ESQUEMA de mi carta anterior, bien simple por cierto, vamos a colocar algunas de las grandes novelas de los dos últimos siglos, que siguen *nutriendo e impulsando* a la novela moderna. Debemos para ello, —querida amiga— eliminar implacablemente a todos aquellos autores, por famosos que sean, que no nos aporten algo verdaderamente provechoso en

el desarrollo de la novela, de su lenguaje, de su mecanismo literario y de su arte.

A este respecto yo la invito a cometer junto conmigo una serie de provechosos asesinatos. Muchos escritores no llegan nunca a escribir una buena novela porque se apegan al magisterio de autores o de obras tal vez famosas, pero que ya agotaron o nunca tuvieron capacidad de nutrir o impulsar nuevas creaciones. Y muchos lectores nunca llegan a captar y gustar la novela de su tiempo porque fueron detenidos para siempre en otro tiempo por obras sin movimiento de continuidad. Naturalmente que usted puede leer a Dumas y salir ilesa. Pero usted no llegará nunca por medio de Dumas ni a la historia, ni a la novela. Haríamos bien en cometer con este maestro del "folletín" nuestro primer asesinato.

En cambio, hay tres autores anteriores a Flaubert, que merecen nuestra atención y nuestro estudio. Son ellos: Stendhal, Merimée y Balzac.

Stendhal Y Merimée

Stendhal es el gran ajustador de la lengua de la novela y el exacto y minucioso analítico de los caracteres humanos, precursor de toda la corriente psicologista de la novela moderna. Enrique Beyle sentía horror por "la frase a lo Chateaubriand". Su novela "El Rojo y el Negro" (nacida de una crónica judicial leída por Stendhal en los diarios) es el origen de una nueva prosa noveladora. Un concepto nuevo del estilo como precisión —Stendhal escribe como un relojero de minucioso y preciso instrumental— y de él proviene todo un linaje de novela que llega a nuestro tiempo.

Merimée, su discípulo, autor de "Carmen" y de "Colomba" afina la lección del maestro. Quizás, amiga mía, lo superó en sus defectos y virtudes. Stendhal leía el Código Civil para doblegar su lengua al objeto. Merimée leía a Stendhal. En el primero está el secreto de lo original.

El Gigante de la comedia humana

Detengámonos ahora en Balzac. Con este Miguel Angel de la

novela, amiga mía, debemos andar con cuidado. Los gigantes fácilmente aplastan. Yo dudo mucho que su monumental "Comedia Humana" sea provechosa como magisterio novelístico, por los peligros que luego señalaré, aunque Balzac fue para la novela moderna como un poderoso Sansón que le abrió a golpes, las puertas cerradas por el Romanticismo, de tal modo que, después de él, la novela perdió sus límites.

Pero, como acertadamente ha escrito José Ortega y Gasset: "Balzac, leído hoy, nos despierta de nuestro ensueño novelesco a cada página porque nos golpeamos con su andamiaje de novelista". Sus personajes más que seres reales son símbolos prefabricados de un grupo social o de una categoría moral.

Grandel, por ejemplo, no es un avaro, sino la *avaricia*. Bette no es una mujer celosa, sino los *celos*. Pero, por su formidable capacidad de observación humana, Balzac sabe mover esos "símbolos" en cada circunstancia, con tal formidable descripción de sus acciones, características físicas, temperamentos y reacciones, y entre tales detalles vivientes (y asombrosamente realistas) del ambiente, lugar, paisaje, época, etcétera, que los *símbolos* acaban haciéndonos olvidar su calidad *típica* engañándonos con una existencia real de seres humanos que no tienen. (¡Balzac es un gran domador de pequeños monstruos, amiga mía!).

Es una destreza, pero un defecto. En realidad, Balzac es un costumbrista y un poderoso sociólogo novelador. Por eso le gustó tanto a Marx, pero por eso también, cuando se busca "al hombre" en sus personajes se tropieza con los hilos ("con el andamiaje") de su guiñol genial. André Gide decía que Balzac es bueno de leer antes de los 25 años . . . Después. . . nos resulta que todas las acciones de sus personajes nos son previsibles. Después, ya se nos hace difícil ser arrastrados por unos tipos de una sola pasión . . . y por una prosa —por una lengua novelesca— generalmente insegura y trabajosa.

Compensación: el formidable mural, el gigantesco escenario y documental "cinemascópico" de toda una época

que Balzac traza con insuperable realismo en el vasto edificio de los 86 tomos de su "Comedia Humana".

Del paralelo entre Balzac y Flaubert

Hay quienes comparan la capacidad de abarcar de Balzac —que pobló de cerca de 2 mil personajes su obra— con la ya legendaria lentitud y parquedad de Flaubert, que hizo vivir solamente unos diez y que tardaba cinco años o más en escribir una novela mientras Balzac escribió en una noche "El Secreto de los Ruggieri", como si este paralelo fuera la explicación de sus diversas concepciones del arte de novelar.

Balzac es una gran capacidad de oficio. Es como un hercúleo artesano a quien se le da una máquina y logra con ella producir un abrumador número de obras bien hechas. En cambio Flaubert es el que se inventa una máquina.

El autor, para Flaubert debe ser impasible. Debe estar ajeno completamente de su obra, no intervenir nunca en la vida, en la acción, ni en el pensamiento y comportamiento de sus personajes. Debe evitar toda retórica y todo efectismo que truculentamente llame la atención del lector para conservar su interés. Y esta negación de todo recurso que no sea la sola verdad viva de la vida de la novela, esta lucha del autor contra sí mismo para impedirle entrar dentro de los personajes y de la obra, imponía a Flaubert una lucha brutal de auto-crítica, un suplicio insoportable de vigilancia y de fidelidad, de análisis y de expresión. Ya hablaremos en otra ocasión sobre Flaubert y su obra al comentar otros autores.

Hugo a cuchillo

Pero no quiero despedirme sin cumplir mi invitación. La literatura la debe haber incitado a leer a Víctor Hugo, maestro efusivo. A excepción de "Nuestra Señora de París" puede pasar a cuchillo todas sus obras sin que queden más que algunas huellas de tinta en el camino de la novela moderna. Tinta lírica, humanitaria, democrática, sentimental, retórica, oratoria. De todo un poco. El pintor Delacroix decía en su "Journal" que "las obras de Víctor Hugo parecen el borra-

dor de un hombre de talento: dice todo cuanto se le ocurre". En cambio "Nuestra Señora de París", puede quedar en su ámbito romántico, como un acierto híbrido de "novela histórica". Hermosa ópera.

Jorge Sand al margen

A Jorge Sand, novela ella más que novelista, puede caritativamente suprimirla en un crimen provinciano y romántico. Cultivó "la forma" de una manera femenina. (No se ofenda). Sus famosas novelas pastoriles pertenecen a la historia de la literatura no a esta tradición vital de la novela que vamos ras-
treando.

Zolá, cadáver en la novela

Lo mismo le pasará a usted con Zolá. Aquí ya no requiero su ayuda para la supresión. Creo que ha muerto agotado. Su naturalismo fue una receta. Engels, que era mal crítico literario, decía que era un Balzac de los bajos fondos. Alguien dirá después que Proust es un Zolá de la alta sociedad. Pero esto es tomar los rábanos por las hojas. Zolá no es novelista y por eso no puede ser comparado con otro novelista. Es un vulgarizador científico que quiso experimentar con la novela, usar la novela como instrumento de un cientifismo snob. Pero usar la novela no es hacer novela.

Podría hablarle luego del "impresionismo" de los Goncourt. Del fino Guy de Maupassant. De Daudet (de su deleitoso Tartarín), pero: no hay tiempo. Me detengo ante ellos con cariño, los saludo y paso. Nos reclama nuestro tiempo y aún tenemos que detenernos unos instantes aleccionadores ante Dostoevski y Dickens sobre los cuales le hablaré en mi próxima carta.

Su amigo,

PAC

5a. DE CARLOS DICKENS AL GENIO ALUCINANTE DE F. DOSTOIEVSKI

HE PROCURADO escribirle —mi bella amiga— como si usted fuera una posible escritora de novelas, buscando señalarle el magisterio de los grandes autores, tanto porque su inquietud por la novela puede significar una escondida vocación de escritora que me agrada orientar, como porque un buen lector tiene que ser en cierta manera escritor (un colaborador pasivo del autor que lee) y conocer la técnica y el arte de novelar, distinguir las influencias, saber, en una palabra qué lugar y qué rango ocupa en la literatura la obra que lee y a qué tendencia responde.

A veces podré recomendarle novelas para su placer y gozo. Pero mi intención es más bien estudiar junto con usted la ciencia de la novela.

Por eso tampoco puedo —como usted me pide— alargarme en datos biográficos, contar anécdotas —casi siempre apasionantes— de los grandes autores. Eso lo puede encontrar usted en cualquier texto en cualquier biografía. No me tiene, querida amiga, con la amenidad.

Le digo esto muy especialmente al detenerme con usted frente a Dickens y Dostoievski porque soy consciente de la inmensa atracción personal de estos dos autores y del extraordinario material que presentan sus obras para hablar durante volúmenes enteros sobre ellas.

Carlos Dickens y sus inmortales personajes

La vida, la historia de sus libros y de sus éxitos, la crítica detenida de la obra de Carlos Dickens —por ejemplo— son materiales tentadores. Quien haya leído “Oliver Twist”, “Martin Chuzzlewit” o “David Copperfield”, desea responderse muchas preguntas sobre estas novelas inmortales y saber muchos datos del autor que dio vida a tales gentes maravillosas de la ficción literaria.

En esta carta únicamente puedo recomendarle que estudie en Dickens su acertado uso del mecanismo del humor,

su vigoroso dibujo de caracteres y la evolución de su lengua novelesca.

Dickens, a mi juicio, es el más asombroso pintor de personajes del siglo XIX. Una frase del gran novelista inglés Graham Greene me dio la clave que andaba buscando para precisar esta notable virtud de Dickens. "Recordamos con nostalgia —dice Greene— los bodegones, los patios humildes, las calles de Dickens tan silenciosas los domingos. Los personajes de Dickens eran de importancia inmortal; las casas donde se amaban, las caballerizas donde se maldecían a sí mismos, SE VOLVIAN IMPORTANTES A SU SOLA PRESENCIA".

Los personajes dickeneanos tienen tal personalidad (no sólo por lo bien que dibuja sus rasgos sino por ser ellos quienes son) que impregnan su escenario, lo hacen histórico, como lo hace un *héroe* cuya casa se conserva porque allí nació y vivió y contiene su recuerdo. Podría decirle, comparando a Dickens con Balzac (¡tenga siempre cuidado con mis comparaciones!) que los personajes de Balzac logran vivir por el cuadro que los enmarca, mientras que los de Dickens son ellos, los personajes, los que dan importancia a todos los sucesos y ambientes donde se mueven.

Tres grandes virtudes de Dickens

Este arte y el de inyectar con tan hábil mano novelera un sustento de humor a su mundo de ficción, para que la novela prenda en el encanto y, luego, su lengua: cuyo ritmo coordina los detalles todos de un cuadro o de una secuencia provocando al mismo tiempo su clima poético, son las principales lecciones que yo extraigo para usted (¡entre muchas otras!) del creador de Mrs. Gamp.

Es el mismo Graham Greene quien nos hace notar el proceso de la prosa de Dickens al transformarse gradualmente "de aquella prosa densa y pantanosa" (de "Los Papeles de Pickwick") a las cadencias poéticas delicadas y exactas, "la música del recuerdo" (como en "Grandes Ilusiones" por ejemplo), prosa que tanto influenció a Proust.

Si usted quiere visitar la intimidad biográfica de Dickens lea "Little Dorrit" y "Old Curiosity Shop". O bien "David Copperfield" que nace de sus entrañas.

No olvide a este viejo y encantador Maestro.

Dostoievski, el Genio y el Vidente

Acercarse a Fiodor Dostoievski no es acercarse a un maestro ni aproximarse a un gigante. Es asomarse a un abismo. Mejor dicho, al cráter de un volcán llameante que arroja simultáneamente vida y caos. Quien va a él a pedirle lecciones puede ser arrollado por su ígnea corriente, como puede ser fertilizado por su fecunda vitalidad casi solar. Porque Dostoievski es el genio.

Un genio "vidente" y epiléptico, con profundidades abismales, sedimentos románticos de espesa borrachera irracional, composiciones de perfecta topografía clásica como también de aluviones caóticos, de humanidad celestialmente remontadas como infernalmente aterradas: un mundo palpitante de vida, preñado de significación, donde encontramos trozos de todas las tendencias: zonas de la novela romántica, sublimación de las tendencias realistas, presencias de Balzac (como en "Pobres Gentes" y "El Doble"), influencias de Dickens (como en la Nelly de "Humillados y Ofendidos"), técnicas de Stendhal (como en "Crimen y Castigo") ejemplos de novela policíaca perfecta, de novela filosófica, de novela teológica; introducción a la novela psicológica proustiana, registros del subconsciente a lo Joyce, usos del sub-realismo, anticipaciones de Freud, etcétera. . . De Dostoievski fluye no sólo novela, sino mundo: *nuestro mundo*. De él tanto pueden desprenderse, como dice Karl Pflager, un Karamasov como un Nietzsche, un Stavrogin como un Lenín, un Kirilov como un Gide, un Muxckin como un Joyce. André Gide no encuentra en la Literatura Universal con quien parangonarlo.

El formidable buzo del corazón humano

Lo más extraordinario de este Shakespeare de la novela es su conocimiento del hombre. Es un vidente del subconsciente

humano. Los más secretos movimientos del corazón del hombre, las pasiones más inexploradas y hondas, son iluminadas por el genio de Dostoievski como por un salvaje relámpago al que no escapa ningún rincón o pliegue de la intimidad.

Vemos, por ejemplo, a un maestro como Stendhal penetrar con su escalpelo en la psicología de Sorel, su personaje de "Rojo y Negro", en todas sus actuaciones. Pero cuando Sorel llega al crimen, el minucioso novelista psicólogo titubea, acorta su análisis, pasa como sobre brasas, no sabe investigar e iluminar aquel momento psicológico de su personaje, el más intenso de la novela, y con maniobras de técnica cubre su deficiencia. En cambio Dostoievski lo colocadlo en cualquiera situación humana, en las psicologías más opuestas: (en la ternura que Balzac ignoró), en el odio, en el amor, en el crimen, en el arrepentimiento, en el vacío ateo o en la mística más vehemente. . . y sus personajes se descubren vivientes, monstruosamente vivientes a veces, y todos los movimientos del corazón, son captados por la portentosa dimensión de profundidad del genial ruso!

Sus cuatro obras fundamentales, que misteriosamente están vinculadas por el tejido supra-novelístico de los grandes planes de Dostoievski, son "Crimen y Castigo" (cuyo criminal Raskolnikov, personaje que conoció en la Siberia, deviene, en sustrato, de Stendhal), "El Idiota" (para muchos la más pura creación de Dostoievski). "El Príncipe Mischkin" —un indudable hijo de quijote— (es una contrafigura del asesino Raskolnikov). Luego tiene usted "*Los Demonios*" y "*Los Hermanos Karamazov*" (su obra cumbre) que son retazos de un vasto libro: "La vida de un Gran Pecador" proyectado por Dostoievski, adelantado en parte por necesidades económicas y truncado por la muerte. "Los Hermanos Karamazov" —donde vibran las ideas filosóficas de Wladimir Soloviev— una novela arrolladora, teológico-policíaca, psicológica, cósmica, es como el vórtice de su creación. De ese cráter llegan a nosotros, en todas las formas de la influencia literaria, zonas enteras del mapa de la novela moderna. Es la con-moción más honda de la novela universal.

Para completar a Dostoievski puede usted visitar a Tolstoy (sobre todo "La Guerra y la Paz"), a Gogol y a Pushkin.

¡He ahí Rusia!

Hasta pronto.

Su amigo,

PAC

6a. EL NOVELISTA DE LA MEMORIA Y DEL TIEMPO: M. PROUST

**Enfermo y encerrado en una habitación de corcho,
Marcel Proust, abre a la novela un mundo nuevo**

RELEYENDO mis anteriores cartas, doy en parte la razón a usted, mi buena amiga, cuando reclama sobre diversos autores que no he citado. Usted me dice que "leyendo textos de historia de la literatura encuentra obra y autores señalados como de gran influencia, en el desarrollo de la novela que yo olvido". Me habla de Benjamín Constant y de su "Adolfo"; de Prevost, de Walter Scott y de Sterne y de varios otros valiosos antecedentes de la novela moderna: el itinerario que le he trazado es, en primer lugar el fruto limitado de una experiencia personal (de mis lecturas) y tengo que dejar vacíos, a veces voluntarios a veces de impotencia, pues de otro modo sumaría en mí a Bouvard y a Pecuchet inflándome en una anemia enciclopédica. Hay que leer poco y bien para poder leer mucho. En segundo lugar no he pretendido escribir para usted un texto sino un pretexto: llevarla a usted por el camino más corto y de más provecho al conocimiento de la novela y de su arte: darle un esquema (quizás muy personal, le repito), de los autores y obras que "enseñan a novelar" o a tener un sentido crítico y técnico del arte de la novela. Por tanto, compléteme usted: una buena lectora debe poner algo, debe poner mucho de su parte. . .

Entrada a la novela moderna

Escrito esto entremos a la novela moderna. Antes de escribir sobre Marcel Proust debería dedicar una carta a uno de los más grandes maestros de la técnica moderna de la novela: Henry James. Pero volveré a él al dedicarle una carta a la novela norteamericana de nuestro tiempo.

En realidad la novela de nuestros días se abre por la puerta de dos hojas de: Marcel Proust y James Joyce.

Proust recobra el tiempo perdido

Proust, el autor de esa gran novela (nueva Comedia Humana de la época moderna) que tituló "A LA RECHERCHE DU TEMPS PERLU". *En busca del Tiempo Perdido*, produjo toda una revolución en la lengua, en la forma y ritmo del novelar y en el mundo interno tradicional de este género literario.

La poesía en la lengua

Le hablé a usted en una carta pasada de la lengua o idioma del novelista del siglo XIX, que "explicaba contando" —según la frase de Julio Cortázar—. Desde Stendhal, que inició la renuncia del novelista a utilizar los valores poéticos como adornos y complementos de la prosa, la llamada prosa poética (a lo Chateaubrian, a lo Ricardo León, a lo Walter Scott) o el "estilo artístico" (a lo Goncourt), el escritor de novelas usaba un lenguaje reflexivo, racional, expositivo, magnífico, técnico para traducir los sentimientos y exacto y directo para describir o pintar con realismo el ambiente o paisaje, como para expresar la acción. Proust introduce (no sin antecedentes) un elemento nuevo en el idioma, en el estilo del novelista: la poesía. No la poesía adjetiva, de adorno, sino la sustantiva: la intuición creadora, es decir: el utilizar la propia lengua y su organización y composición para producir una serie de efectos que coadyuven a crear el clima, o a percibir el sentimiento que se pretende expresar.

Cada situación exige un estilo

Pudiera decirse que Proust no tiene UN estilo, sino que en

cada situación y en cada frase varía su forma de armar el lenguaje para que esa forma produzca en el lector, por sus propias sugerencias verbales, el efecto buscado, la emoción poética propia de lo que se escribe o describe. Cada situación dicta un ritmo, “no el de la palabra tácitamente pronunciada que le da cadencia, sino el movimiento del pensamiento mismo hecho perceptible”, según la observación de Crémieux. No es lo mismo describir el mar, desde afuera, con palabras que observan, analizan y narran; que describir el mar con palabras cuyo ritmo propio sugieren, con su especial sintaxis y composición, con sus analogías y asociaciones de ideas, la impresión “Mar”, por contacto, en el lector. Y eso hace Marcel Proust. Obtiene “lo real” por la impresión. Es —y vuelvo a citar a Benjamín Crémieux— un “super-impresionista”.

La memoria como andamiaje

En cuanto a la composición o arquitectura técnica de sus novelas, Proust también introduce un tipo nuevo de andamiaje. En vez de que la novela se desarrolle conforme su natural cronología, es decir progresivamente según la acción y el suceder natural humanos, los sucesos y acontecimientos se desenvuelven conforme el tiempo subjetivo de “la memoria” del novelista.

Proust enseña que la realidad tanto se puede obtener por la descomposición como por la composición de lo real, o por los dos métodos a la vez. Es un realismo introspectivo que une a veces fragmentos separados muy lejanamente por el tiempo. No importa que el desarrollo del personaje y de su historia no sea unilíneal y melódico: Proust estudia el efecto total y lo produce “orquestalmente” abriendo con este procedimiento un mundo de posibilidades al arte de la “construcción” de la novela. Y lo admirable de su técnica compositiva es que todo detalle está estudiado —como cada celdilla de un enorme panel— para lograr esa unidad “sinfónica” total. Los efectos que logra de intensidad, de simultaneidad, de preparación psicológica, de “suspense” pero en un orden completamente nuevo y funcional merecen un estudio a fon-

do de quien desee acrecentar su técnica de escritor.

Enfoque inédito de los personajes

Si usted ha leído a Proust, amiga mía, habrá notado también otra importantísima transformación que él efectúa en el arte de la novela: el desplazamiento del punto de vista del lector respecto a los personajes. Stendhal o Balzac proyectan en la pantalla unos personajes que nosotros vemos actuar desde nuestras butacas como en el cine ordinario. Proust se convierte él mismo en pantalla y a través de él nos lleva al interior de sus personajes. Es decir: es una doble proyección de profundidad, la de un personaje permanente y, genialmente minucioso que recuerda, y la de un inmenso número de personajes que viven en ese recuerdo y que se proyectan a su vez en toda su interioridad y exterioridad como en una triple dimensión.

Proust, en este sentido, realizó en la novela una revolución parecida a la de Einstein en el terreno de la física, o a la de Freud en la psicología. Su calado en el análisis psicológico de los personajes y su capacidad de mantener vivos a los seres que estudia a pesar de tan difícil y laboriosa operación, le colocan entre los más grandes novelistas creadores de la literatura universal.

El "Caso" Proust

El "caso" Proust, además, puede tener para su curiosidad elementos llenos de interés. Quizá ese sistema suyo de crear sus personajes adheridos a su memoria, como hijos que no acaban de separarse de su cordón umbilical, tenga un nexo lógico con su vida de escritor, con la enfermedad que lo alejó del mundo y lo redujo a revivir —por la memoria y en la soledad— todo lo ya vivido, a rehacerlo como tiempo perdido y recuperado, con esa fuerza formidable del enfermo que quiere recobrar la vida (y la vida para él era lo vivido) y con el ansia propia del asma que impone una psicología de naufragio.

Proust encerró su enfermiza y genial sensibilidad en un apartamento del boulevard Haussmann y forró su cuarto de

corcho para que no penetrara ruido alguno en sus vigiliass e insomnios de infatigable escritor: sólo su memoria, sólo su recuerdo penetraba y se hacía nuevamente vida. Cuentan de él que estando ya casi en agonía pidió sus manuscritos para corregir un trozo de su obra en que narraba una muerte, con las experiencias que en ese momento sufría.

La obra de Proust, en su grandeza y en su miseria, se explica mucho desde el cuarto del boulevard Haussmann forrado en corcho. Ya apuntaremos en otra ocasión sus limitaciones de otro orden. Valga para esta carta la lección que nos entrega el novelista-poeta, creador de un mundo de seres como Balzac, pero ante cuyo calado de psicólogo y hondura humana, Balzac se queda navegando en la superficie. . .

Su amigo:
PAC

7a. EL ULISES DE JOYCE O EL MUNDO MODERNO EN 24 HORAS DE VIDA

A USTED, amiga mía, que me ha hablado con comprensivo entusiasmo de Pablo Picasso le interesará la figura y la obra de este genial irlandés —James Joyce— que ocupa en las letras nuevas un puesto análogo al de Picasso en las artes. El poeta T.S. Eliot dijo de él, cuando apareció su obra fundamental “Ulises” que “esa obra cierra un ciclo de la literatura inglesa, pero abre otro nuevo a su vez”. Joyce es el escritor de más influencia sobre la novela moderna que ha producido nuestra época y, sin embargo, es apenas conocido por el gran público. Su revolución es tan drástica y su renovación novelística tan osada, que han llegado al público primero sus derivaciones y sus consecuencias por medio de otros autores que devienen de él, que la propia fuente, escarpada y casi inasequible para el lector común. Pero quienquiera “que se plantee en serio el problema de reducir la vida a síntesis no-

velesca con valores permanentes" —como dice Gullón— tiene que ir a él. Y el público irá también llegando "arreado" por los novelistas de nuestro tiempo.

Paralelo entre Proust y Joyce

Si usted compara a Proust con Joyce, el autor de "A la sombra de las muchachas en flor" se convierte casi en un novelista tradicional. Ambos alteran el "tiempo-espacio" de la novela. Pero el tiempo novelístico de Proust es el tiempo de Bergson: hay un orden racional y un hilo lógico en su reconstrucción poético-memorística de la realidad. Joyce en cambio rompe el tiempo. Traspone el espacio. Su libro "Ulises" es un día, la historia de un día de su protagonista y ya veremos en párrafos siguientes cómo la "acción" se descompone en una osada transposición que lleva hasta sus últimos límites la re-creación de la realidad en todos sus aspectos. Proust puede haber llevado a un desarrollo sorprendente la herencia de los Goncourt y a una iluminación nueva la técnica de Balzac, Dostoievski o Henry James. Pero Joyce da el salto radical sobre sus antecedentes. Impulsándose en Flaubert arroja la novela a una novedad radical de construcción. Si Proust es un impresionista, Joyce es, como Picasso, una "Suma" de las expresiones de nuestro tiempo: expresionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, todas las tendencias del arte nuevo pueden encontrar su correspondencia en una sola de sus obras: en el día inmortal de ULISES.

El retrato del artista adolescente

Usted, femenina al cabo, deseará ya que le hable de la persona Joyce. ("Me dejó con la curiosidad —me ha escrito usted en su última carta— por conocer más la persona de Proust"). James Joyce nació en Dublín en 1882, y recibió educación católica de los jesuitas. Estudió luego en la Universidad de Dublín y abandonó durante varios años Irlanda viviendo y estudiando en París, Padua y Zurich. Debuta con un libro de poemas en 1908. Vive el mundo de Einstein, Freud, Gide, Bergson, Picasso y absorbe y desarrolla para su espíritu crea-

dor todas esas corrientes descubridoras y novedosas que rompen el siglo al par que las guerras universales.

En "El Retrato de un Artista Adolescente" el pequeño Stephen Dédalus nos da la clave autobiográfica de la niñez de Joyce. Su introversión taciturna, su "ensimismamiento", su sensibilidad electrónica explican al futuro autor de "Ulises", donde volverá a aparecer Dédalus, pero ya en segundo lugar, como reminiscencia de Telémaco al lado de Bloom, el Odiseo del siglo XX.

Ese espíritu infantil que vive de la introspección en "El Retrato de un Artista", es el que luego ha de realizar la más osada investigación de la interioridad humana en "Dublinenses", en "Ulises", en "Anna Livia Plurabella". Y en ese libro inicial ya encontramos también el germen de esa técnica de la trasposición o equivalencia que usa Joyce para recrear la realidad; verdadero trasplante del suceso, (con su tiempo y con su espacio) a la novela como en los Ejercicios Espirituales que noveliza en esa obra y que son Ejercicios Espirituales con su propia naturaleza y duración, para que el lector desprenda vitalmente lo que Dédalus, que los escucha, desprende de ellos.

El andamiaje Homérico del "Ulises"

Pero "Ulises" es ya el fruto del artista en la plenitud. Quince años tarda Joyce en construir esta obra maestra que desarrolla una jornada —lo que va de las ocho de la mañana a las tres de la madrugada— en la vida de un protagonista: Leopoldo Bloom y de un antagonista: Esteban Dédalus más otros personajes todos ellos sutilmente ligados con personajes de la Odisea: Bloom es Ulises, Dédalus es Telémaco, Circe es una prostituta, Penélope es Molly, la esposa de Bloom - Ulyses.

La obra responde a una arquitectura ("es una novela en forma de sonata" —dice con penetrante observación Ezra Pound— "es decir, en la forma de tema, contratema, encuentro, desenvolvimiento y final") que Joyce se fija sobre las líneas de la Odisea. Pero esta correspondencia más o menos exacta o alusiva de los personajes y sucesos de la obra de Joy-

ce con los personajes y los sucesos de la obra de Homero, no impone, en ningún momento una camisa de fuerza formal a la novela —y este es uno de los ejemplos de su genio creador y técnico— sino al contrario, como un gran poeta que puede verter en la forma de un soneto la libertad intacta de una poesía, sin dejar notar que se ha sujetado a una forma, así Joyce trans - “forma” en suya esta arquitectura y se sirve de ella para una serie de sugerencias y alegorías que redoblan las dimensiones poéticas de su ULISES.

La realidad integral y su trasplante a la novela

Ahora bien, usando ese andamiaje homérico Joyce toma al lector y literalmente le coloca la piel, los ojos y el cerebro de cada uno de sus personajes y lo echa a andar y vivir “en ellos” los sucesos de ese día inmortal. El lector no sólo oye (como en “El Retrato de un Artista” . . .) los ejercicios espirituales de un sacerdote en su intacta realidad y duración, sino que ve, oye, piensa, percibe el subconsciente, dialoga, monologa en cada uno de los personajes en cada instante, ya separadamente, ya simultáneamente (como yo puedo estar hablando y mis ojos viendo un letrado de cine y mis oídos percibiendo unas voces que hablan a mi lado, en un mismo acto), y, junto a esta equivalencia y “equivivencia” realista, el lector percibe en la vida de los personajes el oleaje de su época, sus corrientes, sus clichés, mentales y verbales, sus tremendas fuerzas de mediocridad aplanadora, las tradiciones del pasado, sus preocupaciones y tendencias y . . .

El genio que se adueña del secreto de la lengua

. . . Y, como si no bastara este esfuerzo inaudito y genial de creación, Joyce recoge y desarrolla al máximo el arte (y aquí le recuerdo a usted lo que en vez pasada le decía de la vinculación de ULISES CON “BOUVARD Y PECUCHET” de Flaubert) de novelizar la “documentación”, de condensar en paráfrasis irónicas o críticas el pensamiento filosófico - científico ambiental de una época y de burlar a su siglo con el juego de las palabras. En un solo capítulo Joyce descarga

todos los clichés de la lengua inglesa. En otro capítulo —en el Hospital donde va a parir Mrs. Purefoy— encierra toda la historia de la expresión verbal inglesa y en otro recorre la historia del periodismo, sin que en ninguno de los tres casos deje de correr el hilo envolvente de la novela.

En esto de los juegos verbales y neologismos Joyce no tiene igual. En Ana Livia Plurabella hay un largo período en que están injertos los nombres de medio millar de ríos desfigurados, usados en sus sonidos y sugerencias para lograr un efecto poético y un enriquecimiento lingüístico de la expresión — que mojan y hacen fluir la prosa hacia los peculiares resultados que el novelista pretende lograr.

El mundo mediocre donde naufraga el Ulises moderno

Pero ¿qué es lo que hacen los personajes de Ulises? —me preguntará usted—. ¿En qué trama se mueven y transcurren? En la vida de un día, le contestaría yo, pero vetándole la palabra “transcurrir”, porque no hay un desarrollo narrado, sino un traslado viviente de la presencia de cada uno de los personajes y a través de ese vivir lo rutinario, Joyce nos entrega su crítica, su protesta y su reacción contra el mundo contradictorio de nuestro tiempo, como Cervantes reaccionó contra el mundo ya decadente de la caballería. Bloom-Ulyses es un empleado de publicidad, un “home cualunque”, un cualquiera (como el mediocre héroe flaubertiano de “Educación Sentimental” o como los citados “Bouvard y Pecuchet”. Toda su cultura y todo lo que cree es “lo que dicen los periódicos”. En cambio Stephen-Telémaco, con su pedantería universitaria, es el que cree reaccionar contra el ambiente sin ser otra cosa que un hijo del ambiente. Y Ulises o Bloom simplemente vive su día: circula, va a un funeral, luego a una casa de baños, luego al excusado. Visita la biblioteca para verificar un detalle mitológico, entra a un periódico (es el mediocre periplo de un Ulises náufrago del tiempo moderno). La oficina del periódico es la isla de Aeolus: todos los ruidos foráneos de tranvías, camiones, autos. Nausica aparece en un hospital. El encuentro Bloom-Stephen es el de Ulises con

Telémaco. Luego la llegada al Burdel (Circe). El pleito. El episodio de los Cíclopes. Y finalmente la aparición de Penélope —símbolo de la tierra— Molly Bloom, la esposa cuyo largo monólogo, entre despierta y dormida, cierra el libro.

En el pleito de Burdel acota Ezra Pound, Bloom pone al desnudo todo lo grotesco de su pensamiento y "por primera vez después de Dante, encontramos arpas, furias vivas, símbolos tomados de la realidad natural".

Y esa realidad sin tapujos, esa fidelidad de "trasplante" es lo que ocasionó las novelescas aventuras de la publicación de ULISES. Ya el manuscrito de "Dublinenses" había sido misteriosamente robado. Cuando la "Little Review" publicó por tiradas "Ulises" el puritanismo alzó el grito al cielo y llevó ante los tribunales a la publicación. Se tuvo que suspender, mientras Inglaterra también la prohibía, y aparecer en París en 1922. En cambio fue una revista católica de Irlanda —"Dublin Review"— la que publicó la más comprensiva y acogedora crítica sobre la perseguida novela.

Lo que llaman "Monólogo interior"

Algunos han llamado a la sumersión de Joyce dentro de los personajes: "monólogo interior". Es una falsa pista. Porque no se trata solamente del uni-diálogo que uno efectúa consigo mismo, con los pro - y - contras de cada situación o pensamiento sino del movimiento todo de la gran resaca de la mente humana en función: el consciente y el subconsciente, las desviaciones o distracciones de los sentidos, los enlaces automáticos de las palabras, los cambios de pensamientos motivados por analogías verbales, etc., cuyo admirable manejo de parte de Joyce proviene (dígame si no es cierto después de leer su "Retrato de un Artista Adolescente") de su formación jesuítica, que dotó a su genio de ese penetrante escalpelo ignaciano: que se llama "el examen de consciencia", escafandra de buzo que le permitió llegar a las profundidades nunca intentadas por otro novelista.

Pudiéramos seguir hablando de Joyce, mi buena amiga. Seguramente tendremos que encontrarnos con él en muchos

otros novelistas de nuestro tiempo, pero bástenos hoy con esta breve visita a su monumental y difícil obra.

Su amigo:

PAC

**8a. MIEDO A LO NUEVO
Y MUERTOS QUE ENTIERRAN A SUS MUERTOS**

**Ampliación del mundo de la novela
Nuevos tipos de conflictos.
Novelistas en todas las tendencias y campos.
Un breve mapa**

PASANDO el primer impacto de la novela nueva (la que se abrió, para citarle a usted, querida amiga, solamente algunos nombres: Con Marcel Proust y André Gide en Francia, con James Joyce y Aldous Huxley en Inglaterra, con Italo Svevo en Italia, con Tomás Mann y Hermann Broch en Alemania, etc.) la "crítica" comenzó a inquietarse, y a señalar los peligros que entrañaban las osadías "de vanguardia" de esos novelistas y de sus seguidores, juzgando con demasiada inmediatez y miopía esa etapa intrépida, afanosa y experimental que estaba destinada a revolucionar fecundamente todas las líneas y bases tradicionales de este género literario. Siempre existen — ¡usted lo sabe! — "muertos que entierran a sus muertos": seres aferrados a los "valores consagrados" que se intranquilizan cuando la renovación irrumpe con sus necesarias violencias iconoclastas — fuerzas del tiempo que rechazan lo que ya les es inasimilable — aunque luego, al reposar y al consolidarse el ímpetu revolucionario, recoja parte de lo destruido, lo construya con hálito nuevo y lo incorpore a su mensaje.

Los pesimistas de siempre. . .

Algunos críticos que padecían ese funerario pesimismo (por los años 1925 a 30 en Europa y aún ahora en nuestras remolcadas repúblicas literarias) comenzaron a hablar —y hasta lo convirtieron en tópico— de crisis en la novela. Comparaban el estable y poderoso mundo de la novela del siglo XIX con la afiebrada intranquilidad inicial de la novela del XX, y sin esperar el desarrollo de esos aportes nuevos, guiándose por exageraciones y extremismos de algunos seguidores, o incapaces de captar las directivas y las posibilidades de esos jóvenes maestros que surgían, acotaron minuciosamente los peligros, profetizaron la muerte de la novela y cavaron la tierra para su tumba sin presentir la inmediata y pujante primavera que iba a brotar.

Variedad que no acepta encasillamiento

Ensayistas de la categoría de Eric Franzen, o de Wladimir Weidlé (en su ensayo sobre el “Destino Actual de las Letras y las Artes”) y el mismo Ortega Gasset (en su “Deshumanización del Arte”) se hicieron eco de esta temprana e injusta exigencia sacando deducciones que el tiempo no comprobó. Tanto se puede hablar de una actual deshumanización del arte como de una re-humanización. Tanto se puede hablar (contra Weidlé) de una mecanización de los héroes como de una formidable reacción contra la mecanización de la vida y del hombre en artistas y novelistas. Tanto se puede hablar de una extinción del mundo objetivo de la novela (contra Franzen) como de una depuración jamás igualada de la objetividad. Y así pudiéramos agregar y contradecir muchas otras teorizaciones falsas, ya que la novela nueva no se encasilló en una sola tendencia ni recorrió un solo camino sino que abrió las más dispares y contradictorias posibilidades, no habiendo ruta, tendencia, o técnica que no presente uno o varios novelistas escribiendo bajo su bandera.

Sería completamente arbitrario encasillar dentro de la misma tendencia, la novela “CONTRAPUNTO” de Aldous Huxley (una de las novelas más inteligentemente construídas

de nuestra época y que peca por exceso de inteligencia; perdiendo como novela en lo que gana como testimonio veraz de nuestra época) con "MONSIEUR OUINE" de Bernanos (el extraordinario novelista del misterio sobre quien priva la pasión, la pasión por el hombre en su hondo problema y lucha de la Gracia con el Mal, pasión hermosa que sin embargo empuja al novelista a meterse en el relato a riesgo de su claridad y objetividad). No tienen ninguna afinidad tampoco, en cuanto a técnica, un Tomás Wolfe, por ejemplo, (lea usted, "DEL TIEMPO Y DEL RIO") cuya formidable y casi monstruosa facultad creadora de materia prima temática lo incapacitaba para la composición, tal un torrente incontrolable, con Graham Greene, el más equilibrado, el más clásico novelista de nuestra época según mi humilde criterio (en cuyas novelas: "EL PODER Y LA GLORIA" y "EL FINAL DE LA AVENTURA" la novela moderna alcanza su más alta perfección compositiva y técnica).¹ ¿Y cómo va a juntarse en el mismo término de "Deshumanizado" a Virginia Woolf —la más transparente y elaborada postrimería de Flaubert— con el formidable John Steinbeck de "Tortilla Flat" y de "Dulce Jueves", novelas que sólo tienen antecedentes en las humanísimas novelas picarescas de los siglos preclásicos?

Tres puntos para una visión general

Como no puedo, ni me lo permite el corto tiempo que tengo que reservar a estas presurosas cartas, detenerme de autor en autor, voy a trazarle un esquemático mapa de los principales aportes y logros de la novela contemporánea citando ejemplos (quizás no siempre los más destacados y valiosos por deficiencia mía y de mis lecturas) y luego la llevaré a usted, mi buena amiga, a visitar ciertas novelas que creo importante que usted conozca y analice por las enseñanzas que de ellas puede derivar.

Podemos trazar ese mapa de la novela nueva abarcando estos tres campos principales: 1) Su ampliación del mundo de

(1) Recuérdese que esta carta fue escrita en los comienzos del año 1956.

la novela. 2) Su inquietud por experimentar toda forma y sus grandes conquistas en la técnica y en la composición novelística. 3) La irrupción de la poesía y los logros en el idioma de la novela.

En esta carta, para no alargarme más de lo debido dentro de las implacables leyes del periodismo, me reduciré a escribirle sobre el primer punto.

Ampliación del "conflicto" novelesco y nueva valoración

Creo que fue Henry Massis, uno de los ensayistas que echó su cuarto de espadas contra la novela contemporánea, quien se lamentaba del agotamiento del tradicional "conflicto" que daba razón de ser a la novela del siglo pasado. Ya no hay "novelas en las que pasa algo", decía con evidente exageración, porque las hay, y basta leer al citado Graham Greene, a Ernest Hemingway, o a Mauriac para callar su lamento. Pero, precisamente, en este aspecto del "conflicto" novelesco es donde más inmediatamente podemos palpar la ampliación de horizontes de la novela nueva, porque nuestra época ha descubierto que todo puede tener fuerza y suspenso de "conflicto", aunque casi no pase nada como en "La Sra. Dalloway" de Virginia Woolf, o bien porque ha superado esa sujeción servil en que frecuentemente caía el novelista del siglo pasado, sometiendo sus personajes al melodramatismo del conflicto, "como la naturaleza lo está en Versalles", según frase de Mauriac. El novelista actual le da primacía a la libertad vital del personaje, y prefiere la complicación y la complejidad difícil de la naturaleza que la poda jardinera y versallesca en beneficio de la trama.

Las preguntas del hombre moderno

Propiamente, no es que se haya agotado el "conflicto" en la novela moderna sino que se han encontrado otros tipos de conflictos y que se ha ahondado, en un sentido, encontrando que también "pasa algo" novelable en campos anteriormente cerrados al novelista. "Creo poder afirmar — dice Julio Cortázar— que al margen de sus inmensas diferencias locales y

personales la novela del siglo XIX es una polifacética respuesta a la pregunta de cómo es el hombre, una gigantesca teoría del carácter y de su proyección en la sociedad. La novela antigua nos enseña que el hombre es. Los comienzos de la contemporánea indagan cómo es. La novela de hoy se preguntará su por qué y su para qué". Los "conflictos" que sirvieron para el tejido dramático de las obras de Balzac ya no pueden sostener su dramatismo ante la apetencia del hombre moderno que se hace esas otras preguntas ante la novela, que son preguntas ante el hombre y la vida. Los grandes novelistas tradicionales modernos: un Henry James, un Mauriac, un Conrad, un Steinbeck, han sumado por eso al viejo orden. . . la nueva complejidad.

El gran buche de avestruz

La novela moderna ha ensanchado de tal modo su definición que ya un novelista español dijo que "novela era todo libro que llevaba el nombre de novela bajo el título". Cortázar llama a la novela nueva "el gran buche de avestruz". Todo cabe en ella: Toda mixtura se ha ensayado: Todo campo se ha explorado. Proust usando investigaciones de psicólogo. Joyce con instrumentos de psiquiatría. Lawrence entrando al campo de la magia. Eremburg robándole sus instrumentos al reportaje. Sartre novelando la filosofía. Tomás Mann novelando la medicina. Huxley la muerte. Kafka haciendo intriga la no-intriga, novelando lo innovelable: la frustración. Bernanos demonizando. Greene usando el milagro. Dos Pasos el "collage". Germann Broch la desintegración, etc.

Pero lo importante no es la amplitud, sino la capacidad de conquistar esa libertad. Con sólo los nombres citados usted comprenderá que la empresa de abrir horizontes a la novela no fue una locura de insensatos que la llevaban a la muerte. Todos esos autores dieron obras de importancia, y algunos, maestras.

Ya seguiremos estudiando sus virtudes y defectos, sus aciertos y fracasos, sus enseñanzas y sus peligros al meditar sobre los otros dos puntos del breve mapa que nos hemos

trazado.

Su amigo:

PAC

9a. MUNDO VARIADO Y VARIADASTECNICAS DE LA NOVELA ACTUAL

Mapa de innovaciones y ejemplos de métodos. Epílogo del tema infantil

CONFIESO a usted —mi paciente amiga y lectora— que en mi carta pasada la hice entrar a usted por la puerta de salida. Son resultados de la desordenada prisa periodística que tan fieramente nos ladra en este camino epistolar. Recuerde que comencé hablándole de “la ampliación del mundo de la novela” cuando ese punto debía de ser lógicamente el último a tratar. Porque lo que ha ampliado el mundo de la novela —incluyendo lo que le dije sobre las dimensiones nuevas que se le ha dado al “conflicto” novelesco en nuestro tiempo— es esa conquista de nuevas formas y técnicas y esa irrupción del “poeta” con su lengua y con su actitud creadora en la novela que yo le proponía para estudiar a continuación.

Pero nunca es malo entrar por la salida. Así podremos ver en conjunto —sin seguir las aburridas clasificaciones de escuelas, tendencias y países— los principales ejemplos de esas “novedades” que ampliaron el mundo de la novela.

La novela construida con lengua y medios poéticos

Veamos, en primer lugar algunos ejemplos de lo que ha logrado en la novela el lenguaje propio de la poesía. Ya observamos cómo James Joyce, usando con rigurosa disciplina, toda clase de recursos poéticos verbales, como la onomatopeya, la

homonimia, las combinaciones criptográficas, los neologismos, etc., logra expresividades misteriosas del "hombre interior", del clima psicológico del personaje y de su ambiente. Si leemos a William Faulkner (el extraordinario y complicado autor de "*Absalón, Absalón*" o de "*The Sound and the Fury*") encontramos esta introducción poética hasta el subconsciente del personaje que usa Joyce, pero con un sentido más funcional para la novela. Luego (y voy a seguir aquí la observación de Cortázar) si usted quiere apreciar cómo puede sustituirse casi totalmente "el relato por el canto", lea la encantadora novela de Jean Giono: "*El Nacimiento de la Odisea*".

Si quiere apreciar cómo se puede elaborar la atmósfera extra-real y prodigiosa de la infancia "por el uso de la fórmula con valor aforístico y mágico", lea "*Los Niños Terribles*" de Jean Cocteau. Si la capacidad de reconstruir un ambiente y una mentalidad primitiva, sumergida en "la magia ritual pura", lea "*La Serpiente Emplumada*" de D.H. Lawrence. Si quiere apreciar el interesante uso de la salmodia, "que actúa por acumulación", lea "*Le Vergini delle Rocce*" de D'Annunzio o el primer capítulo de la extra-ordinaria novela inconclusa de nuestro Rubén Darío: "EL HOMBRE DE ORO", cuyo valor ha sido tan poco destacado por los críticos.

Lengua de poema reemplazando la tradicional "narración", formas poemáticas para lograr —en vez de la descripción, del análisis y del relato— la vivencia directa del mundo y de los seres de la novela, encontramos en casi toda la novela moderna y en las más variadas maneras: en la tercera parte de los "*Sonámbulos*" de Hermann Broch — donde lleva al extremo la desintegración del pensamiento discursivo y narrativo, para lograr, por esa forma y ritmo irracionalista, la expresión por contacto de la Alemania desintegrada de Post-guerra. En las novelas de Virginia Woolf — sobre *todo* "*LAS OLAS*" donde el ritmo de repeticiones, alejamientos y reanudaciones es un traslado del movimiento marino al movimiento del tema novelesco. En *Henry Miller*, en *Raymond Radiguet*, en *Valery Larbaud*, en *Jean Giraudoux*, en *André Gide*, en

Frank Kafka, en Camus, en Bernanos, en Herman Hesse, etc.

Nueva técnica y métodos en la novela

Y si buscamos ejemplos de nuevas técnicas incorporadas a la novela, después de leer a Henry James — el más preocupado y luminoso maestro en este aspecto, el cual nos ofrece tan interesantes observaciones sobre “el punto de vista” en la narración (ya hablaremos de ello, más tarde, mi buena amiga) o de leer al citado *Faulkner*, el mejor discípulo de James y el más osado en ese aspecto citemos el admirable uso del “montaje” —o sea la combinación de la narración novelesca con documentos (como artículos de periódicos, trozos de historia real que ambienten la narración y hasta biografías cortas de personas reales) que se adhieren e incorporan, como un “collage”, a la novela—, en las obras de John Dos Passos como “*Paralelo 42*”, o en “*Berlín-Alexanderplatz*” de Alfred Döblin. O la incorporación del “reportaje” que Elia Eremburg, el escritor ruso, logra tan admirablemente en “*Citroén*”. O el método que yo llamo del “vaciado histórico” usado por André Malraux en “*La Condición Humana*”. (Que consiste en tomar un acontecimiento real, en este caso la sublevación china de 1927, que comanda Chiangkai-shek, el cual se vuelve contra el mismo movimiento que lo puso en el poder, y usando las venas, o sea el marco de acontecimientos ciertos, vaciarlas de su realidad histórica para inyectarles la ficción novelesca de tal modo que, con datos exactos de lugar y tiempo, se describe un acontecimiento NO verdadero, como el negativo de una novela histórica). En “*La Condición Humana*” usa también Malraux, admirablemente, la técnica del reportaje. O si queremos descubrir métodos de novelación verdaderamente enciclopédicos: filosofías, tendencias, corrientes científicas, actitudes vitales tramando la novela y luego la indagación de la muerte y del tiempo . . . lea a Thomas Mann en “*La Montaña Mágica*”. O en otro aspecto, pero también como ejemplo de técnica enciclopédica, de técnica que permite al novelista construir una condensada “Comedia Humana” en un volumen (ya diremos en otra ocasión sus fallas) leamos “*Con-*

trapunto” de Aldous Huxley: con sus múltiples tramas desarrolladas paralelamente pero en sistema de “puntada-de-cruz”, de “contra-punto”, para valorar similitudes y disimilitudes, para contrastar personajes y sucesos, ideas y ambientes. Etcétera.

Sería excesivo seguir en una enumeración detallada de técnicas, métodos e innovaciones. Únicamente quería mostrarle —somera y rápidamente— el variadísimo mapa de los aportes nuevos de la novela moderna para luego detenerme, como le había ofrecido ante algunas obras y ante algunas experiencias aleccionadoras.

Un epílogo: El redescubrimiento del niño en la actual novela

Por ejemplo, como un epílogo a esta rápida visión de métodos y sistemas de novelar, detengámonos un momento ante una de las obras que cité al comienzo de esta carta: “Los Niños Terribles”. Yo recuerdo la impresión que me hizo de muchacho esta extraña novela donde Jean Cocteau elabora con fórmulas mágicas arrebatadas a la poesía, la atmósfera onírica y prodigiosa (extra-realista) de la infancia. Si se lee esta novela comparándola con cualquiera de las de Dicken, en que el mundo ambiental es también infantil, se puede apreciar mejor —sin juzgar valores, que eso en este momento no nos interesa— la diferencia de recursos y la diferencia de “lengua” novelera que ambos usan. Igual fruto obtendríamos si agregamos a la comparación otra novela de igual “ambiente”: la extraordinaria y sutil “Demián” del gran novelista Alemán Hermann Hesse.

Es el mismo mundo de la infancia, pero Hesse ha inyectado, en él, con magistral arte, toda una lucha moral y toda una visión “apocalíptica” (de revelación y de cancelación) de un mundo. Hesse crea un pequeño e infantil Quijote-Sancho en la fusión de los dos héroes “Sinclair-Demián” cuyo camino de aventura, de esperanza y de misterio desemboca en la Madre, en Eva, una Eva alucinante y nueva construida por la magia infantil.

La gloria de "El gran Meaulnes"

Sin embargo, todos estos libros nuevos sobre el anuncio del niño tienen una fuente: la maravillosa e insuperable novela de Alain-Fournier (que yo le recomiendo muy especialmente) "El Gran Meaulnes". Meaulnes, como Demián es el "ideal", el Quijote de toda niñez. A él está atado el sueño del paraíso que luego se pierde, pero que el niño defiende con todo el heroísmo de su poesía interior. Junto a su prodigiosa diaphanidad —donde un dulce y delicado neorromanticismo cruza sus aguas con una fluyente autenticidad psicológica— han crecido muchos bellos libros: "Los Niños Terribles" de Cocteau, la encantadora Fermina Marques de Valery Larvaud, el turbador "Ciclón de Jamaica" de Richard Hughes, pero "El Gran Meaulnes" se mantiene en la vertiente más pura y permanente de la reconstrucción novelesca de la infancia.

Y conste, como puede verlo por los pocos ejemplos citados, ese interés por la infancia —como mundo propicio a la novela— es una de las características de la literatura de ficción de nuestro tiempo, que otros críticos ya han señalado.

Que mi carta le sea leve, querida amiga. Hasta pronto.

PAC

10a. VIRGINIA WOOLF, LA MAESTRA DE LA INTRIGA SIN INTRIGA

DESPUES del somero y variado mapa de aportes e innovaciones de la novela moderna que tracé para usted en mi carta anterior, nos detendremos a estudiar —amiga mía— a tres autores muy diferentes, cuya influencia ha sido muy marcada y que nos servirán para observar desde ellos, tres campos o zonas de la novela actual de donde derivan o a donde tienen gran cantidad de obras de nuestro tiempo. Estos tres autores son: Virginia Woolf, Frank Kafka y André Gide.

Virginia Woolf es el ejemplo de una posición extrema

en el "procedimiento" de la novela. Frank Kafka es el ejemplo de una actitud extrema existencial del escritor ante la vida. André Gide es el ejemplo de una posición estética extrema del autor ante su obra.

Concepción de la novela de Virginia Woolf

El "caso" de Virginia Woolf puede servirle al novelista joven de ejemplo y advertencia, si al estudiar sus innegables aciertos técnicos, sabe descubrir los límites que ella traspasó. Tome usted, amiga mía, como primer ejemplo su novela "LA SEÑORA DALLOWAY". Inmediatamente que la obra comienza a desarrollarse nos damos cuenta de que el conflicto de tipo tradicional ha sido apartado para dar lugar a un hilo del relato completamente distinto: lo que cuenta no es la "intriga", sino el suceder minucioso y banal de "todos los días" y su impresión en los personajes. Más aún, ni siquiera le interesan esos pequeños hechos sino sus resonancias en la conciencia del personaje. Virginia Woolf no cree necesario "que pase algo" construido adrede por el novelista. "La vida está muy lejos de ser así —dice ella—. Examinemos, por un instante, un cerebro normal en un día cualquiera, agrega. La mente percibe miríadas de impresiones triviales, ya efímeras, ya grabadas con la precisión del acero. Ellas surgen de todas partes en un incesante espectáculo de innumerables átomos, y a medida que caen, a medida que adquieren forma en la vida del lunes o del martes, el acento cae diferente al de antaño, el momento de importancia ocurrió aquí y no allá, de modo que si el escritor fuera un hombre libre y no esclavo, si pudiera escribir lo que desea y no lo que debe, si pudiera basar su obra en su propio sentimiento y no en convencionalismos, no habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni interés amoroso, ni catástrofe, en el estilo establecido. La vida no es una serie de lámparas dispuestas sistemáticamente, la vida es un halo luminoso que nos rodea desde el nacimiento de nuestra conciencia hasta el fin. ¿No es acaso la tarea del novelista coger este espíritu cambiante, desconocido con todas sus aberraciones y complejidades y con la menor mezcla posible de

los hechos exteriores y ajenos?”.

La señora Dalloway y un “Ulises” femenino

Le he citado todo el párrafo, —amiga mía— porque en él define completamente su procedimiento la propia Virginia Woolf. Claramente marca allí su linaje: ella deviene de James Joyce, pero lo facilita y “divulga” con el ingenio utilitario de la mujer. En realidad, la señora Dalloway de la novela que comentamos es “Ulises” amena e ingratamente femenino.

El peligro de dar primacía al artificio sobre el arte

Porque no se puede negar que Virginia Woolf logra, deslumbrantemente, sostener la intriga del lector sin usar intriga en su novela. En primer lugar, “nadie ha escrito más bella prosa” en la novela inglesa actual, como afirma Raymond Mortimer. En segundo lugar, maneja sus recursos con maestría insuperable, ¿a dónde lleva su tesis? Yo diría que ella ha exagerado hacia el otro extremo: que así como hay novelistas que por acentuar el valor de la intriga o del conflicto disminuyen los valores humanos y vitales de su obra, así Virginia Woolf exagera su sustituto del conflicto, su “método” de intrigar, su procedimiento novelero con demérito de esos valores humanos primarios para la novela. “Despojemos a la señora Dalloway *de su actitud para expresar* su propia personalidad —dice acertadamente el novelista Graham Greene— y dejará de existir no sólo la novela sino la señora Dalloway”.

La inexperiencia en los caracteres

Por otra parte, ella rehuye el “conflicto” pre-creado o proyectado como una injerencia del novelista que falsea la vida. Sin embargo, se impone vivir la difícil intimidad de una serie de personajes, y como ella no posee la experiencia viva de tales gentes tan diversas se ve obligada a colocarse a sí misma o a colocar su imaginación dentro del personaje logrando un falseamiento análogo al que condena. Sus personajes, tan hábil y tan artificioosamente trazados, pierden vida entre más vida y más interioridad pretenden tener. Tal vez Dostoievski

siguiendo el método de la Woolf, hubiera podido dar toda su consistencia a esos seres y salvar la tesis de la admirable poeta-novelista que es Virginia Woolf.

El tejido sutil de "Las Olas"

Por eso le decía a usted, amiga mía, que en Virginia Woolf hay una lección genial de *procedimiento* pero también una advertencia del peligro que se corre cuando se deja que predomine el sistema, la técnica, la forma sobre la materia vital de la novela. Ella superó a fuerza de ingenio y poesía la deficiencia de su sistema. Si lee usted LAS OLAS encontrará, elaborada con un tejido todavía más sutil, la técnica usada en la Señora Dalloway. Es la técnica del monólogo interior de Joyce y del "rememorar" proustiano en un fino bordado de seda que entrecruza las hebras de seis personajes, todos ellos captados desde sus respectivas conciencias, y que, sin ser pintados o narrados en sus hechos externos, van poco a poco —a través de sus diálogos y monólogos— "traduciendo" sus vidas. Al comienzo de cada capítulo, el paisaje que no cambia pero que varía de color, hora y aspecto del mar, ofrece la clave de la obra, dándole un poético sentido de Libro de Horas de la Vida a la novela y explicando su ritmo marino —de alejamientos y regresos al tema— en un parangón de las olas con la vida de los seis personajes: la vida que no cambia como el mar, pero donde los destinos humanos se transforman, se levantan y caen como las olas.

El libro donde mejor puede usted captar las fallas de la Woolf novelista en proporción con las ambiciones de la Woolf poeta, es en "ORLANDO". En esta novela intenta algo así como la historia del espíritu de la poesía inglesa por un procedimiento extraordinariamente ambicioso que no llega a dominar plenamente pero que sigue estando lleno de posibilidades. Orlando es un mismo personaje a través de cuatro siglos de juventud, y que cambia de época, de tiempo y hasta de sexo; desde el siglo XV en que comienza su vida como un joven belicoso, hasta 1928 en que ya es una muchacha, en la cual muchos creen ver el retrato de Victoria Shackville-West. Pe-

ro, en la medida que admiramos el prodigio de la aplicación de sus fórmulas y teorías, vemos cómo se le escapa, a través de sus hábiles trazos puntillistas el propio ser de su personaje, ese Orlando, que quiere ser "algo", asirse a una realidad, y que frecuentemente se escapa hacia la oscuridad del poema o hacia la exposición del ensayo huyendo de la novela por no poder saltar sobre las limitaciones que le impone su teoría.

En cambio "FLUSH" (más que novela, biografía) es una deliciosa condensación de los aciertos de Virginia Woolf. En este libro emprende la biografía de la poetisa Elizabeth Barret a través y desde los ojos de su perrito faldero "Flush". Este "punto de vista" canino está admirablemente dominado por la autora. De él se vale para infinidad de enfoques llenos de relampagueante inteligencia: para acercar o mantener en su misterio, según le convenga a los personajes. Para dosificar el drama. Para darle calidad ingenua y luz original a los lugares comunes exigidos por cualquier biografía. Para calificar los ambientes de una manera novísima y poética.

Lea usted este breve libro: como un encaje salmantino es la más fina obra traducida de esta "bordadora" de la novela; un Renoir llevado a la aguja con seda y oro; una "impresionista" que quiso ser "expresionista", una mujer que recreó tan bellamente el mundo y que, desgraciadamente, cuando vio que el cielo de la guerra dejaba caer sus bombas destructoras sobre su amada Inglaterra enloqueció, se fue al mar, se introdujo inflexiblemente entre sus olas y nunca más volvió. . . .

Como me alargué demasiado dejo para la próxima carta, la visita ofrecida a Kafka y a Gide. Le saluda,

PAC

11a. FRANK KAFKA, O LA VUELTA DEL DESTINO CONTRA EL HOMBRE

El mundo de un hombre convertido en cucaracha.

Albert Camus, Soledad y sol sobre un extraño

ME EXTENDI más de lo esperado, hablándole a usted —querida amiga— de Virginia Woolf. Le confieso que no tuve tiempo para ser más corto. Ahora procurando sintetizar más mi comentario, quiero escribirle sobre Kafka y Gide. Le dije que la Woolf era un ejemplo de una posición extrema en el "procedimiento" de la novela. Que Frank Kafka era el ejemplo de una actitud extrema existencial del escritor ante la vida y André Gide el de una posición estética extrema del autor ante su obra. Por eso escogí, de comienzo, a los tres citados escritores para una exploración de "reconocimiento" del campo de la novela actual.

Pues bien, Frank Kafka es un maravilloso maestro como creador de "atmósfera". Si usted lee sus obras —"El Proceso", "El Castillo", "América" o su extraordinario cuento "La Metamorfosis"— encontrará un lenguaje nítido, exacto y sin la menor carga de retórica expresando los hechos y las situaciones. Sin embargo, por el modo como presenta y vincula esos acontecimientos, por la insensible carga poética que acumula en ellos, la atmósfera que logra es verdaderamente obsesionante y angustiosa. Encierra al lector en una campana de vidrio, luminosa, clara, de absoluta inteligibilidad, pero donde no puede respirar por la forma poética que ha usado para enrarecer el aire de la angustia y hacerla pesar sobre cada poro del lector.

De Kafka se deriva toda una amplísima zona de comportamiento novelístico ante la vida que luego fue ocupada por una filosofía —la existencialista— aunque el sistema poético de crear el vacío, de lograr una atmósfera angustiosa, apenas fue variado.

Kafka, Poe y la enorme cucaracha

Kafka de inmediato nos hace pensar en Edgard Poe. Sin embargo el novelista checo se diferencia del poeta estadounidense, en que al leer a este último se advierte su imaginación alucinada proyectando sus terribles situaciones de angustia y miedo (recuerde usted sus cuentos extraordinariamente "hechos"), en cambio Kafka no parece imaginar sino sufrir su obra, no parece proyectar sino sobre-vivir a ella como el más doloroso de sus naufragos. Hay en Kafka un sufrimiento indecible ante el destino. O bajo el Destino. Y es que su inteligencia capta el tejido sutil y endiabladamente confuso que ha formado esta civilización contradictoria envolviendo la vida como una malla sofocante de sucesos ilógicos, de causas sin efectos y de efectos sin causa, de procesos irracionales, de crueldad y de locura por la subsistencia de Principios que ya no operan, de palabras que han cambiado de significado, de formas que han perdido su contenido. El joven empleado de un banco que amanece un día convertido en una enorme cucaracha y que se sabe, lleno de angustia y de asco por sí mismo, que es una cucaracha; la familia que lo encuentra metamorfoseado en el repugnante animal sobre la cama; la tragedia de todos los que lo quieren ante el problema de aquel ser monstruoso que no pueden matar y que deben alimentar y esconder; la vida encerrada en la bodega de la casa del horrible ser, su conciencia viva de su propio cambio . . . ese cuento de LA METAMORFOSIS, que simboliza (en su angustiosa parábola) la historia de miles de empleados encerrados en una forma de vida que les repugna pero que deben soportar y seguir usando para poder vivir, no es el menos obsesivo ni el más típico —aunque sí el más bello— de la obra de Kafka.

**"El Proceso", la novela de un mundo
que rompió la lógica**

Refleja más este tejido aprisionante del Destino de nuestro tiempo su novela "EL PROCESO": donde un hombre es llevado ante los tribunales, sometido a un largo, torturante proceso, oyendo cargos, pruebas, testimonios, acusaciones

pero sin poder averiguar nunca qué ha hecho, por qué lo procesan, cuál es el veredicto, cuál su castigo. . . nada. La impotencia total, la extrañeza absoluta en el medio. Y "EL PROCESO" ¿no es como un texto profético, un texto-símbolo de miles de procesos, cárceles y persecuciones sin causa, sin ley ni razón de nuestro mundo, del mundo ruso, del nazi, del nicaragüense, del mexicano, del argentino, etcétera? Por haber cogido con sus antenas sensitivas esas ondas angustiosas de la época que venía y que ya abría, es que Kafka queda en la novela moderna como la fuente extrema y alta de donde mana todo un río existencial que regará, con más o menos poder de influencia, las más variadas ambientaciones y atmósferas novelísticas de nuestros días.

"El Extranjero" de Camus a la sombra de Kafka

Cuando uno lee —por ejemplo— una novela tan fundamentalmente moderna como "EL EXTRANJERO" de Albert Camus, inmediatamente se ve proyectada la sombra del angustioso "destino" Kafkiano. En Camus, con menor "absurdidad", con menor sensación de pesadilla, pero con igual sentido de la extrañeza humana en el medio ambiente.

Si usted lee "EL CASTILLO" de Kafka encontrará a su héroe en la misma condición "extranjera" del extranjero de Camus. Y por cierto que en la novela del francés hay una bellísima contraposición poética a través de todo el drama, entre el elemento psicológico de *soledad* y extrañeza y el elemento digamos físico del sol y de la *insolación*.

Ese elemento *sol* entra de una manera hiriente hasta la obsesión sobre todo en el momento del crimen. En pocos autores he visto lograr, por la reiteración poética hábilmente injertada en el relato, una emoción sensorial tan vibrante como la que consigue Camus del sol y su encandilamiento a través de su novela EL EXTRANJERO que se desarrolla en Marruecos. El sol de Camus corresponde —en lo que va de un latino de Francia a un judío de Praga— a la penumbra de Kafka; es la naturaleza demoníaca recobrando sus viejos poderes pre-cristianos. El Destino griego regresando a dominar so-

bre unos hombres que le entregan sus máquinas, sus inventos, sus opresores rascacielos, su trágica miseria industrial, su guerra, sus obuses, su Babel.

**El absurdo que se comprende
al despertar de la pesadilla**

Wladimir Weidlé ha escrito un párrafo sobre Kafka que traduce, mejor que cualquier comentario que yo pudiera hacerle, el mundo que suscita en el lector la pluma de Kafka mojada en la angustia y "extrañeza" de nuestro tiempo.

"Leyendo a Kafka —dice Weidlé— se tiene constantemente la impresión de asistir a un concierto en que el pianista teclea con el aire más natural del mundo sobre un piano mudo; o de oír una conversación muy animada pero donde notamos de repente que los labios de los interlocutores no se mueven. . . . Todos sus personajes (Weidlé comenta el libro "América"), tan naturales a primera vista, han perdido su sombra y parece que pudieran atravesar una pared. Cuanto más avanzamos en la lectura más nos convencemos —ya la impresión se agudiza hasta llegar a ser casi insoportable en el último capítulo de "América"—, de que asistimos al desenvolvimiento de una alegoría muy sutil, cuyo sentido oculto estamos a punto de adivinar. Ese sentido lo necesitamos, esperamos que venga; la espera se hace dolorosa, estamos como en medio de una pesadilla un segundo antes de despertar, — pero nos despertamos y el fin del relato no explica nada. *"Estamos condenados a lo absurdo, debemos errar indefinidamente en el laberinto sin salida de la existencia; y de repente comprendemos que es esto únicamente lo que quería decir Kafka y no otra cosa"*.

¡Bienaventurados los que pueden escribir!

Mi buena amiga: Iba a seguir inmediatamente estudiando para usted a Gide, cuando comenzó una corriente horripilante de interrupciones. Veinte, treinta, personas han desfilado sobre su carta, con sus grandes o pequeñas cuestiones periodísticas que exponerme, y André Gide quedó sepultado bajo los

pies implacables de la multitud. He tenido que dejarla a usted para atender, como el hombre del banco de Kafka, mi deber y mi oficio. Ya podrá comprender usted mi sentimiento o mi "metamorfosis". Y excusarme.

Su amigo,

PAC

12a. ANDRE GIDE, ESTETA QUE DIO AUDIENCIA AL DEMONIO

POR LO GENERAL los críticos de la obra novelesca de André Gide se desconciertan ante la pendular oscilación de su autor que parece un día escribir evangélicas y puras parábolas inspiradas en la espiritualidad cristiana, y otro día descender con total cinismo a la homosexualidad militante o bien utilizar su más venenosa ironía contra todo sentido moral. Se ha creído encontrar en esta contradicción de actitudes el secreto de una terrible lucha interna entre el bien y el mal en el alma de Gide. Pero, tenga usted cuidado, amiga mía, porque no hay tal lucha. En Gide lo que encuentra usted es el más extremo y monstruoso cultivo del "esteticismo" —no el llamado "arte por el arte" sino una forma mucho más suicida y peligrosa del "arte sobre la vida" o contra la vida "en cuyo frío dogma moral es un apéndice de la estética", como dice el mismo Gide—, que exige al escritor, al artista, su propia inmolación. Gide, abusando de las palabras del Evangelio usa la frase: "quien quiere salvar la vida la perderá" como lema de su esteticismo —"el derecho en nombre del arte a ser depravado"— que lleva a la meta señalada por Pascal: "Quien quiere hacer el Ángel hace la bestia".

El esteta que renuncia del hombre

Pero la bestia en Gide sigue teniendo la casi deslumbrante apariencia de ángel — en muy pocos escritores es posible en-

contrar la virtud expresiva de Gide!— por eso es a uno de los autores a quien debemos acercarnos con “la facultad crítica más alerta y vigilante”, como pedía Karl Pfleger. Porque esos libros que parecen sus más delicadas manifestaciones de espiritualidad cristiana son los más sutilmente demoníacos, mientras aquellos otros en que su “sinceridad” llega a la desvergüenza no se vuelven contra el lector, sino más bien contra el propio Gide quien lo sabe, pero fiel a su “esteticismo” llama a esta autodestrucción, de una manera blasfema, “*renunciamiento a sí mismo*”, utilizando la frase de Cristo.

El inmoralista sin fuerza vital para ser inmoral

Gide posee una inteligencia más crítica que constructiva. El superesteta —dicho de “grosso modo”— usa pinzas y guantes de hule en su acto creador: ni una huella de sangre. . . pero tampoco el contacto con la vida tiene en Gide esa palpitación entrañable y vital que encontramos, por ejemplo, en Dostoievski. Francis James, escribió a Gide, su amigo, este juicio sobre su obra “EL INMORALISTA”: “Tu héroe no tiene más que un defecto que me lo hace antipático: es la ausencia completa de inmoralidad”. . . “Un olor de fenol y de yodoformo envuelve a ese Michel que se agita en un mundo desconocido y sin deseos”.

Cuando la “Afición” se trastorna en “Simulación”

Sin embargo, no es ese sentido de impotencia vital —aspecto más bien negativo y no siempre presente en la obra de Gide— lo que me interesa estudiar junto con usted, mi bella amiga. Es algo mucho más hondo contra la “vida” de la novela: la conversión demoníaca (y repito esta palabra porque es Gide quien me la ha dado) de la “*ficción*” en “*simulación*”. Voy a explicarme.

El enlace del bien y del mal

Por confesión propia de Gide a los sesenta años sabemos que hasta ese momento todos los libros que había escrito habían sido concebidos por él antes de los treinta años. Resulta, sin

embargo, que Gide era un cristiano protestante pero hondamente creyente antes de los treinta —cuando concibió sus obras— y un convencido “inmoralista”, un burlesco y volteriano “odiador” de su ex-cristianismo cuando las escribió. Entonces Gide hace un enlace frío, calculado y espeluznante del Bien y del Mal, de dos insinceridades que él llama sinceridades: escribe de Dios, de Cristo —usando como un clérigo el Evangelio— con la más embridada perfidia, y escribe del Mal, del Pecado, con la más santurrona y venenosa bondad. *Nunca está con él.* El *artista* nunca está con el Hombre. Sus héroes, sus personajes no son seres libres en el libro, sino pobres víctimas atacadas con astucia y alevosía por la espalda.

El arte como deslealtad

Un librito tan maravillosamente escrito como LA SINFONIA PASTORAL, pasa para la mayoría de los lectores como una delicada antinomia del pecado y la inocencia: Un párroco protestante adopta y educa en su hogar a una ciega. El pastor insensiblemente se va enamorando de la joven ciega, y desplazándose lentamente de la esfera de la caridad a la del amor por ella. Ese amor velado hace concebir a la ciega un mundo bueno, sin mancha e inocente. Pero la ciega recobra la vista por una operación y con la vista “conoce” el mundo, conoce en los ojos del Pastor su tipo de amor impuro y prohibido y desesperada, busca la muerte. También el Pastor, que es quien escribe como un diario la novela, “ve” su pecado. . . Pero, es necesario calar más allá del puro argumento: encontrar a Gide manejando a sus personajes con una fría y contenida hostilidad, goteando con sutileza “angélica” su corrosiva ironía en el matiz, en el aire o atmósfera del drama, socavando con tacto de presidiario silencioso el único escape que abre: el del suicidio y sofrenando la conciencia del Pastor protestante quien queda como sumergido en su pecado, en “la unción” de su pecado. La novela fue pensada antes de los 30 años. Fue escrita por quien ya la adversaba. Era una ficción y la ha convertido en una simulación. Porque su autor ha erigido ya esa “deslealtad” como su Ley suprema de esteta.

Es lo que Gide llamó su “*clasicismo*”, equilibrio, blasfemo entre el Bien y el Mal, que lo conjugó hasta sus últimas consecuencias personales queriendo “armonizar las exigencias del espíritu y las apetencias de la carne”, buscando el “amor” en el matrimonio y el goce de los sentidos fuera de él, pero un goce doblemente abominable porque se realiza por el trato homosexual.

El “Esteta” y el “Poseso”

Naturalmente, no le es posible a un hombre pecar impunemente contra el Espíritu. El “esteticismo” extremo de Gide era una forma de tentación sutilmente demoníaca y su frase de “poseso” es clara y terrible: “*No existe obra de arte —dice— sin la colaboración del demonio*”. El hombre que llevaba siempre en su bolsillo un ejemplar del Evangelio y que sufría con una humildad y silencio de anti-converso las burlas de los incrédulos, era el autor de “LOS MONEDEROS FALSOS” y de “EL PROMETEO MAL ENCADENADO”, las dos obras más fríamente hostiles a la fe cristiana —y a toda fe— que ha producido la literatura francesa moderna. Porque Gide, siempre ambiguo, no se refiere en su terrible frase a esa imprescindible presencia del demonio o del Mal en toda obra humana. Habla de ángel a ángel. Y nadie mejor que él mismo puede narrarnos esta “relación” humano-demoníaca en una página de su diario, de admirable penetración interior, que Charles Du Bos ha llamado: “Uno de los más heroicos trofeos que jamás haya conquistado la introspección”.

El diario de Gide y su relación con el mal

Gide, con fecha Septiembre de 1916, narra su lucha entre Dios y el Pecado. Dios le hace —dice él— su último llamado y él lo deja pasar, fiel a su ARTE. “Durante toda la noche ululó la tormenta. De amanecida, el granizo apedreó la tierra. Me levanto, vacíos el corazón y la cabeza, pesados al mismo tiempo: agobiados por toda su carga infernal. Soy como el que, a punto de ahogarse, pierde el ánimo ya y sólo, débilmente lucha por la vida. Tres gritos y los tres suenan lo mis-

mo: *¡es el momento!* ¡el último! ¡pasó el momento! Y es como si no se les distinguiera al uno del otro y sonara ya el tercer aviso cuando creemos oír el primero todavía.

“¡Si por lo menos pudiera contar este drama, describir a Satanás tras haber tomado posesión de un ser, si pudiera contar cómo para influir en los demás se vale del incauto! Esto parece una imagen que nada dice. Pero todo esto sólo desde hace poco tiempo lo comprendo yo mismo. Es algo más que sentirse preso, poseso. La condición activa del mal te exige una actividad en su sentido. Y te encuentras obligado a luchar en el sentido falso, equivocado, inverso.

“El gran error es que se forma uno del demonio una imagen romántica. Por eso he necesitado tanto tiempo para conocerle. No es más ni menos clásico o romántico que aquel con quien establece trato infame. Su índole es tan diversa como la del hombre mismo. Aún más pues, intensifica su diferenciación. Conmigo se hizo *clásico*, cabalmente porque esto hacía falta para pescarme. Y porque sabía que no sería capaz de relacionar con el mal un cierto equilibrio feliz. No me daba cuenta de que aún en lo nefando puede mantenerse un cierto equilibrio, durante algún tiempo por lo menos. Consideraba bueno lo de algún modo ordenado. Por la medida pensé reducir al mal. Y justamente por la medida tomó el mal posesión de mí”.

El grano que no renace

Hasta aquí Gide, amiga mía. Leyendo esos tremendos párrafos usted creará que con tal conciencia de “SU MAL” este hombre luchará por librarse de él. Nada de eso. El que habla con tan luminosa conciencia es sólo un *esteta*: se ve, se observa, se sabe *poseso* del Demonio (según sus palabras), palpa pulgada por pulgada su abismo . . . y nada más. En esto consiste el ARTE según Gide. En “condenarse” por ella. Y usa, como siempre, en su más blasfema inversión la frase evangélica: “*Si el grano no muere. . .*”. Pero el grano de Gide no sólo muere, sino que es arrojado por él, en nombre de arte al fuego.

Su affmo. amigo, PAC

13a. MAURIAC, CREADOR DE PERSONAJES SIN PARALELO

HEMOS RECORRIDO con cierto desorden y quizás con excesiva prisa los círculos de la novela contemporánea, donde se escalonan como en la Divina Comedia, cielo, purgatorio e infierno. En este recorrido nos hemos acercado más frecuentemente, a aquellos novelistas que podían ofrecernos una lección de innovación en técnica y formas: a los “experimentadores”, a los conquistadores de un nuevo lenguaje, y algunos de los cuales, sin embargo, han perecido en su empresa, no sin dejar abierto un camino, a veces solamente tentador, a veces realmente fecundo.

Los novelistas “Tradicionales”

Existen empero otros novelistas —querida amiga— que los críticos han clasificado como “continuadores de la línea tradicional” de la novela. Desde el maestro Henry James hasta Conrad, o Charles Morgan, o Forster, o Galsworthy o Huxley o Monterland (etcétera), hay toda una gama de escritores que llaman “tradicionales” —no porque se apeguen a un pasado e ignoren su tiempo— sino porque conservan en mayor o menor grado lo aprovechable y vivo de la herencia literaria, incorporando con prudencia los aportes nuevos. Algunos sólo son modernos por el tema y por la natural adaptación del sistema antiguo de novelar al gusto actual. Pero otros, manteniendo la fundamental herencia de la novelística del pasado, han sabido aprovechar lo nuevo, han logrado el injerto de la *innovación en la tradición*, consolidando conquistas de nuestro tiempo, que parecían destinadas a frustrarse, gracias a su genio creador y a su equilibrado manejo del arte de novelar.

Los “Tres grandes” de la novela actual

No me agrada mostrar predilecciones al ocupar el plano de la crítica literaria. Sé lo que debo a James Joyce, lo que vale Herman Hesse o lo que ha provocado de gozo en mi espíritu

el poderoso y salvaje Faulkner que conquistó un país nuevo, un nuevo Estado, al mundo de la novela. Sé que me puedo juzgar injusto ante Hemingway, ante Lawrence, ante Camus, ante Bernanos, ante muchos otros. Pero voy a hacerle una confidencia. Los tres novelistas que yo prefiero, los que yo juzgo, los tres más grandes de esta década de los 50, pertenecen a esa línea *tradicionalmente innovadora*. Son ellos: FRANCOIS MAURIAC, GRAHAM GREENE y JOHN STEINBECK. A través de los dos primeros estudiaremos un poco este aspecto del *equilibrio* en la novela. (¡Son clásicos nuevos!). Y de Steinbeck hablaremos más tarde, enmarcándolo dentro de la novelística norteamericana que será objeto de una carta especial.

Francois Mauriac y la libertad del "Novelista"

En cartas pasadas conversamos sobre la tradición de "objetividad" que inició Flaubert en la novela — lo que sus seguidores han llamado "el dogma de la novela pura", que excluye toda participación del autor, toda injerencia de sus opiniones y puntos de vista en el mundo de sus personajes. Francois Mauriac, refiriéndose a ella dice que tal novela "no pudo franquear jamás por completo el dualismo entre el mundo espeso e impenetrable de los hechos y el espíritu "aislador" del narrador". Quizás por esta razón, sin abandonar del todo la tradición flaubertiana, Mauriac impone siempre sus derechos de autor de comentar y expresar en la novela sus puntos de vista y su filosofía de la vida.

Cuando uno lee crítica sobre la obra de Mauriac se encuentra con juicios contradictorios sobre su posición frente a esa tradición o dogma de objetividad. A menudo los críticos encasillan a los autores antes de estudiarlos a fondo. Erich Franzen, por ejemplo, dice que en las obras de Mauriac "los bastidores del "roman flaubertien", siguen obstruyendo por todas partes la vista". En cambio Graham Greene, dedica buena parte de su corto pero penetrante estudio sobre Mauriac, a destacar cómo este gran novelista francés inserta el "YO" del autor en la novela y aparta "los bastidores" flau-

bertianos con magnífica habilidad, sin coartarse con dogmas su libertad de novelista.

En verdad, lo que sucede es que Mauriac no se esclaviza ni a la *tradición* ni a la *innovación*. De ambas corrientes hace su propio río original.

El poeta unido al narrador

En el mismo sentido Mauriac es un admirable *injetador* de la "actitud poética" y de su lengua mágica en la actitud tradicional del novelista "narrador". Hay momentos en que las novelas de Mauriac están tejidas con la misma sustancia telar de un canto. Y, sin embargo, el narrador nunca es eliminado. Su prosa está hecha de *maravilla* y de *exactitud*.

El novelista que bautizó a Flaubert

Pero el *don de equilibrio* de Mauriac alcanza su grado máximo de trascendencia cuando bautiza a Flaubert, es decir cuando logra agregar a la fría y pesimista disección analítica —a la "Bouvard y Pecuchet" o a la del naturalismo racionalista del XIX— su proyección hacia lo eterno, su prolongación metafísica que es como una nueva dimensión dramática de profundidad con la cual, los seres de sus novelas alcanzan esa consistencia, esa autenticidad humana y esa potencia vital y de acción y suspenso novelesco que ningún otro novelista moderno ha conseguido para sus personajes. Mauriac ha dicho de sí mismo: "Soy un metafísico que trabaja en lo concreto".

El mal y el artista cristiano

Lo admirable es que este metafísico no sólo no rehuye sino que casi siempre busca el Mal como materia de observación (y de redención) en sus novelas. "Gracias a cierto don de atmósfera procura tornar sensible, tangible, olfativo el universo católico del mal" —explica el mismo Mauriac. Y agrega—: "Ese pecado del que los teólogos dan una idea abstracta yo lo hago encarnarse". En el mundo novelesco de Mauriac —mundo de un novelista católico— el mal tiene mucha más profun-

didad dramática que en otros autores que aparentemente podrían tener más libertad, por no sujetarse a la moral, para su estudio y observación. Pero es que Mauriac da al Mal toda la hondura trágica —la hondura del Pecado— que sólo puede percibir quien conoce su frontera y contradicción con el Bien y la Gracia.

Los personajes de Francois Mauriac

Sólo el verdadero y profundo conocimiento de los términos de la lucha puede capacitar al novelista para dar a sus personajes esa intensidad "agónica" que es la esencia del "drama". De allí surgen los personajes de Mauriac: los seres más hondamente humanos que ha producido la novela actual. Y no soy yo sólo quien lo dice, querida amiga. Un novelista de la categoría de Graham Greene se ha detenido también para proclamarlo. "Los personajes de Mauriac existen con una integridad física asombrosa, se percibe en esto su afinidad con Dickens —dice Greene— pero sus actos personales son de menor importancia que la fuerza —Dios o Diablo— que los impulsa. Mauriac se eleva a alturas sorprendentes en sus grandes escenas. Sin embargo es curioso que a menudo falten las "uniones" del argumento, los hechos que llevarían a una correcta progresión de escena a escena. Consideradas como argumentos, sus novelas parecen vacilar como una de las primeras películas filmadas. Pero ¿quién intentaría juzgarlas como argumentos? Destruyamos toda la serie de hechos y nos quedarían todavía los personajes, de un modo que no tiene paralelo en ningún otro novelista".

Utopía de un mestizaje. . .

Anote usted, amiga mía, que quien ha escrito este agudísimo juicio es el más formidable manejador de argumentos de la novela actual. Muchas veces había pensado yo, constatando las virtudes y deficiencias de ambos novelistas, que si se diera un autor que uniera los personajes de Mauriac con los argumentos y la potencia de la trama de Graham Greene, sería el genio perfecto de la novela moderna.

Seres que viven al cerrarse el libro

Lea usted aun las obras menos famosas de Mauriac, como *"El Río de Fuego"* y al cerrar el libro interróguese por ese ser que queda viviente en su drama: Gisela de Plailly, o piense, ya no en los protagonistas sino en figuras secundarias como la pequeña María, la niña silenciosa perfectamente delineada en su forzada orfandad, o en Raimundo Courrége —personaje que no aparece en la novela sino por alusiones— y que sin embargo deja todo su rastro de corrompido y corruptor. Y fíjese usted —amiga mía— en el fino manejo psicológico de Mauriac con la señora Lucila de Villerón, cómo la presenta en su incapacidad de agradar no sólo a Gisela o a Daniel de Trasis —su antagonista— sino al lector, y cómo, sin rescatar su repugnancia, la va haciendo asequible a nuestra comprensión y por fin admirable. ¡Eso es jugar con lealtad la autenticidad de un personaje!

Recuerde el abate Calou de *"La Pharisienne"*: Su profundo cristianismo no le garantiza el tacto humano. Redime a Brigitte Pian pero se ve envuelto en las mallas del chisme y la calumnia pueblerinas. Ningún ser allí ha sido producido por receta: los héroes están iluminados por el Mal y el Bien y brotan de la vida. ¿No recuerda usted, amiga mía, *"El Misterio Frontenac"*? Hay en esta novela un *personaje-colmena*, una extra-ordinaria vivencia del misterio de una casa y de una familia, pero dentro de ese círculo admirablemente ambientado, cada miembro de la familia es un ser viviente, claro, determinado, conocido, Jean Louis, el que cree escapar al gran mandato familiar pero que es cogido por la primogenitura, porque lleva en la sangre el "misterio Frontenac" (y su esposa burguesa: ¡qué rápido e inmortal personaje hace de ella Mauriac!); luego José con su torpeza y su generosidad que lo lleva al sacrificio. O Ives, el soñador: la breve biografía dolorosa del artista y de su esperanza. Y alrededor de ellos la madre y el tío y el espíritu del dinero luchando con el espíritu de Dios. . .

Sería interminable —(lea usted *"El Cordero"*, *"Preseances"*, *"Le Baiser au Lépreux"*, *"El Mico"* etcétera)— enume-

rar la gran familia de personajes Mauriacianos y estudiar sus indelebles psicologías dentro del vasto drama del Mundo, el Demonio y la Carne frente a Dios, que es el escenario de este novelista, el primero de Francia según Charles du Bos. Ningún autor puede enseñarnos más en cuanto a penetración en la agonía humana y a conocimiento de nuestra naturaleza caída asistida por la Gracia o asediada por el Pecado.

Hablando de su arte, de su método y de su trato del misterio humano, Graham Greene ha dicho Mauriac: "Si Pascal hubiese sido un novelista, éste sería seguramente el método y el tono que hubiera usado".

Su affmo. amigo:

PAC

14a. GRAHAM GREENE, UN INGLÉS QUE ENSEÑA A NOVELAR A AMÉRICA

**"El poder y la gloria", introducción y final
imprevisto debido a un poder sin gloria**

LA NOVELA hispanoamericana con más dramático afrontamiento de lo que Malraux llama "la condición humana" no ha sido escrita por un hispanoamericano sino por un inglés. Si usted no ha leído —querida amiga— "EL PODER Y LA GLORIA" de Graham Greene (quizás recuerda la película, muy inferior por cierto a la novela) busque esta obra que es uno de los más convincentes y trágicos descensos al alma del pueblo hispanoamericano: descenso de minero diestro, sin receta, sin banderita social desplegada por consigna, sin retórica, sin literatura: carne viva, dolor vivo, hedor, podredumbre, pecado, vileza, NOVELA SOCIAL en el único y verdadero sentido, porque no es un argumento preparado sobre una crítica que deje luego una esperanza falsa —tales las novelas que critican la injusticia y luego, al último capítulo, con pintura rosada, lanzan discursos a favor de tal o cual

solución mental y típica—: tampoco es un argumento-afiche del llamado “estilo revolucionario” hecho con esquemas humanos: El Malo (que siempre es el Patrón o el capitalista), el Bueno (que es siempre el líder), la víctima (que siempre es un indio) etcétera. No. Aquí no hay trucos ni medios-seres. El sacerdote protagonista —nada menos que el Mártir— es un mal sacerdote, casi una piltrafa humana. El cristianismo de Tabasco (en México, sitio de la novela) no está expuesto al “estilo heroico” como una ejemplar sociedad de héroes y virtuosos, sino como es allá y aquí, una a veces repugnante mezcolanza de hipócritas y de débiles con gentes que se creen puras y son duras para juzgar al prójimo, con mojigatas que tienen más de supersticiosas que de cristianas, con humildes, con fracasados que son vistos de menos porque en la mayoría prevalece el sistema anti-cristiano de juzgar por el éxito, con medio-buenos y medio-malos y con escasos, escasísimos santos que casi siempre están bastante escondidos. No. El autor es un católico —un converso— y sin embargo, no se ve por ningún lado “edificación”, no hay engaño (como hacen los escritores “sociales”, o contrariamente “un infierno”). No hay “héroes” en el sentido romántico, sino seres en su más auténtica verdad vital.

El mensaje social surge de la autenticidad. Greene maneja sus focos y va iluminando el destino humano en su zigzagueante ruta a través de un mundo hostil para el puro, implacable para el fracasado, falso en sus valores y dolorosamente injusto para con el débil y el pobre —un orden falso que el lector “ve” sin discursos y sin recursos extranovelísticos, un orden repugnante que sólo se mantiene en su estructura por la fuerza policial y no por su propia estabilidad— donde no tienen que surgir soluciones (¿acaso la vida nos detiene en cada esquina para darle un “final-feliz” a nuestros problemas cotidianos?) sino simplemente caminos, caminos que pueden mejorarse si el hombre mejora y si cuenta con el pecado y el vicio que siempre acecharán y morderán los pasos del hombre vaya a donde vaya.

El hombre y la vida. Sólo eso . . .

En "EL PODER Y LA GLORIA" —con todo y ser escrita por un católico— es la única novela sobre tema americano donde he visto colocar cada cosa en su sitio, sin amortiguadores para ningún bando, con una comprensión integral para cada mentalidad que allí se mueve. El sacerdote perseguido —el que viene a representar a la Iglesia católica en todo el Estado de Tabasco— sufre todas las caídas del "hombre" y es a través de esas caídas, es a través de la pobre realidad humana —sin ambages— que desarrolla su lucha, su "agonía" de protagonista y cualquier lector (aun el más incrédulo) entiende y comprende los términos de su lucha, entiende lo que el Dios de ese Sacerdote le pide en su conciencia. Y por lo tanto hay DRAMA. Y frente a este sacerdote está la magistral figura antagónica del Teniente de Policía, antagónico, opuesto, pero también comprendido e iluminado con plena luz por el autor. Ese Teniente es un enemigo de la Iglesia porque "acusa a la Iglesia de haber querido esclavizar al pueblo mexicano para fines temporales", sin tratar de educarlo ni de aliviar su miseria. Porque quiere dar a sus conciudadanos el sentimiento de la grandeza y de la dignidad del hombre y lucha de buena fe contra la corrupción y el alcohol. Es un asceta iluso. El contraste entre su ideal y la población que lo rodea, es desconsolador. Pero sueña con organizar ese pueblo y cree que el único medio es librarlo de los sacerdotes y de su nefasta influencia. Es una especie de apóstol. Es una alma noble que intenta negar a Dios y negándolo —porque ignora el fariseísmo— parece estar más cerca de Dios que muchos que lo proclaman para escándalo de los limpios de corazón. En cada ser Greene encuentra —con amplitud que debiera servir de lección a toda la novela llamada "social" de nuestro continente— a ese mismo "ser" sin que el autor se haga juez de él. Y así también toma y usa los hechos. Nunca en América un novelista pasó por nuestras circunstancias tan respetuosamente: sin doblar una rama, todo el bosque de nuestra grandeza y de nuestra miseria está allí.

De la biblia a la novela

¿Grandeza? — preguntará alguno, al ver que la realidad es la pura realidad, la triste realidad. Sí, grandeza en un pequeño detalle final que sublima todos los pequeños y casi escondidos detalles de lo cotidiano. Cuando el sucio, miserable y pobre sacerdote cae fusilado en el silencio de una polvorienta y fea plaza pueblerina, nadie sabe si esa piltrafa humana divina es un Mártir. ¡Lo ha hecho tan mal, el pobre! Pero, esa misma noche alguien golpea una puerta. Otro hombre, señalado por la misma señal indeleble, llega a renovar la aventura. El caído ha sido repuesto. Surge otra vez, pequeña, humana, imprevisible, la Esperanza. (¿Recuerda, querida amiga, lo que en alguna carta le decía sobre la influencia beneficiosa de la Biblia en la novela?). Nadie trató más realmente —digamos más duramente— a sus personajes que la BIBLIA. Sus héroes, un David que roba la mujer a su amigo más fiel, un Pedro que niega, y hasta un Cristo que muere en el más doloroso fracaso. . . sus héroes no están hechos de recetas sino de verdad. Y esto es lo que hace y da quien sea verdaderamente cristiano como escritor una fuerza inmortal sobre los que pasajeramente edifican con consignas: que la consigna, por falsa, cansa y pasa. Lo que "es" permanece. No en balde la biblia llama a Dios: EL -oím. "El que es". El novelista creador, bajo el signo de El - oím, tiene que re-crear sobre la base de lo que es. La ficción no es un modo de mentir, sino un modo poético de decir la Verdad.

Final imprevisto

Apenas estaba terminando esta especie de introducción a Graham Greene, para luego hacer un detenido estudio sobre su "técnica" que es el aspecto que más nos interesa de este magistral autor, cuando se presenta aquí un joven con un legajo judicial, una cita, una demanda de un lector de LA PRENSA —hablo del Síndico— que no entendió un editorial y a quien hay que explicárselo judicialmente. Ante esta forma de censura, que todo el mundo sabe de donde proviene, tendré que dejar suspenso mi carta y dedicarme a defender, como Direc-

tor de LA PRENSA, mi derecho a la libertad de escribir y opinar.

¡Perdóneme! Su amigo:

PABLO ANTONIO CUADRA

Con estas palabras suspendió PAC su ciclo de cartas sobre la novela moderna. El proceso fue largo y poco después (en septiembre de 56) el tirano fue ultimado, lo que significó para el Director de "La Prensa", un nuevo proceso y cárcel. ¡Las cartas ya no se reanudaron más!

III

Los poetas en la torre: Memorias del Movimiento de "Vanguardia"

Otros ensayos

- Brevísimas introducción a la literatura centroamericana
- El Güegüence, primer personaje de la literatura nicaragüense
- Introducción al "pensamiento vivo de Rubén Darío"
- Lino Argüello, nuestro último romántico
- Azarías H. Pallais y la presentación de su voz

Brevísima introducción a la literatura centroamericana

“NO DEJA de ser significativo —escribe José Coronel— que sea la pequeña Centroamérica la única sección del continente donde se encuentre, por lo menos, una obra literaria de verdadero valor universal para cada una de las épocas de su historia. La época prehispánica nos ha dejado el “Popol Vuh”. La época de la Conquista, “La verdadera relación” de Bernal Díaz del Castillo. La época virreinal. “La Rusticatio Mexicana” de Rafael Landívar. Nuestra época independiente, a Rubén Darío”.

La existencia de esas cinco columnas entre la selva de un aparente “sub-desarrollo”, puede sugerir al lejano lector extranjero la estructura de un hermoso templo. Ese templo existe. De los Mayas a Rubén Darío existe una aventura creadora. Existe una literatura que tiene atrás, como respaldo, el misterio de una o dos grandes Civilizaciones desaparecidas, mientras el quehacer literario se nutre de una fuente fecunda y viva, como es la literatura hispana, con su tradición secular y la variedad formidable de sus experiencias en veintiún países.

La forma cómo la antiquísima Civilización Cretomixteca fue heredada, absorbida y a veces soñada por los griegos puede guiar al historiador de la Cultura de hoy que estudie en la literatura centroamericana el fenómeno del mestizaje. Pero

este fenómeno aumenta su complejidad entre nosotros porque vivimos un tiempo homérico, con una conciencia post-aristotélica. Cabalgamos dos tiempos, estamos atados a una América joven tanto como estamos atados a una vieja Europa. Esta dualidad nos permite poseer, de una manera hasta ahora desconocida en el devenir humano, una enorme carga de historicidad, y un anormal desarrollo de autoconciencia en el período liminar y formativo de esa misma historia.

EL MUNDO INDIGENA

Las culturas indígenas prehispanas más importantes se desarrollaron en Centro América o influyeron poderosamente en ella. Los Mayas —cuya civilización es como una isla mágica entre las selvas—; los Toltecas, que influyeron posteriormente sobre los Mayas y cuya revolución cultural fue asimilada por todas las culturas del istmo. Los Chorotegas —grandes escultores en piedra— que sirvieron de puente entre Suramérica y Mesoamérica fundando una cultura básica hasta hoy poco estudiada. Los Nahuas que llegaron hasta Costa Rica (del nombre Nicaragua significa, según algunos nahualistas, "NacánNahua", "hasta aquí los nahuas") y, junto con los chorotegas produjeron una de las cerámicas más bellas del mundo. Los Huetares. Los Chibchas. . . etc.

Un arte rico en invenciones formales y poderosamente original; una concepción del mundo mágica y una literatura misteriosa y radicalmente vinculada con la naturaleza fue el legado de estas culturas. El Génesis maya o "Popol - Vuh", los cantos y profecías del "Chilán Balám de Chumayel", el drama "Rabinal Achi", entre otros, son los textos más conocidos de este legado en una lengua interrumpida. Pero también es nuestra la concepción nahua del hombre en el mundo que se concretó en Quetzalcóatl, el más alto mito humanista de América.

La asimilación y vigencia del legado indígena ha sido lenta. Nunca una fusión de cultura es rápida en producir resultados apreciables, y en el caso de Hispano América hubo

un agravante: España conquistó estos países en el momento más pujante y avasallante de su cultura. Coincidió el nacimiento de América con el Renacimiento de Europa. El gusto artístico, la voluntad de arte, las tendencias todas del Renacimiento europeo eran lo opuesto al gusto artístico y a la concepción del arte del indio americano. No fue posible un diálogo entre ambas culturas de marcada hostilidad estilística hasta que la corriente renacentista decayó o se abrió a nuevas concepciones y cánones de belleza. Las realizaciones indígenas quedaron relegadas a una situación de inferioridad, con lo cual su influencia o su presencia en la *literatura culta* centroamericana no se registra durante los siglos coloniales ni tampoco en la literatura de la época de la independencia. Hasta después de la revolución Modernista, ya en nuestro siglo, se intenta conscientemente el mestizaje cultural y la literatura culta emprende, a velas desplegadas, la aventura de reconquistar el legado indígena.

Sin embargo, en la *literatura popular*, en la literatura anónima oral y folklórica sí se produce, desde el primer momento, la fusión y mestizaje de culturas: cuentos, leyendas, teatro popular (como la famosa obra bilingüe "El Güegüense o Macho-ratón" que se representa en Nicaragua, las "Loas" etc.), danzas, tradiciones, oraciones, canciones, artesanías, etc. demuestran el apretado y secular tejido de lo indio y de lo español realizado en los sótanos de nuestra cultura mestiza a despecho de las corrientes y tendencias de las capas superiores.

LA CONQUISTA

"La Verdadera Relación" de Bernal Díaz es y sigue siendo el *descubrimiento* de América: el registro y el relato de su novedad. Pero Bernal Díaz, que ha sido comparado a Joinville y a Froissart, no es solamente el ameno relator de una etapa histórica heroica y apasionante, sino el autor de

una epopeya en prosa popular donde el relato y aun la novela americanos pueden encontrar fuentes de renovación todavía valiosas.

Por otra parte, la obra de Bernal Díaz es también el origen de una de las tradiciones de más abolengo y continuidad en la literatura centroamericana: la de la Crónica. Centroamérica cuenta con un linaje de grandes cronistas, que se inicia con Bernal, sigue con Remesal, con Vázquez, con Ximénez, con la "Recordación Florida", "El Isagoge", Juarros, etc. y llega hasta Antonio José de Irisarri, Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío, ramificándose en todos los derivados de la crónica, e incluso produciendo, ya en nuestros días, el "Poema-crónica" como en el caso de Salomón de la Selva y de Ernesto Cardenal.

LA EPOCA COLONIAL

Aparte de ese linaje de Cronistas que siguieron descubriendo y registrando la naturaleza y la vida, la historia natural y la historia humana de Centro América, la literatura de la época Colonial o Virreinal —atraída, o mejor dicho encandilada por el Renacimiento— dio las espaldas a su propio mundo centroamericano. Hacer literatura era entonces imitar lo español peninsular. Al surgir el Gongorismo y el Culteranismo, el reto del Barroco exacerbó los ánimos tropicales y se llegó a exageraciones y recargamientos de la forma y del lenguaje de una exuberancia selvática. Se diría que Góngora y el Culteranismo son imitados por los autores de las barrocas estelas de Copán, pero que han olvidado a Copán.

En el siglo XVIII aparece un brote de fabulistas de calidad: —Fray Matías de Córdoba, Simón Bergaño y Villegas, José Domingo Hidalgo y, sobre todo, Rafael Goyena—, pero el valor más alto de este siglo es Rafael Landívar, "de la estirpe de Virgilio y como él formado en los griegos". Es la musa de las Georgicas rejuvenecidas y transportada a la na-

turalidad americana. El exilio hizo que este gran poeta rompiera en cierta manera la tradición culta de mirar hacia Europa y redescubriera su tierra. En la "Rusticatio Mexicana" aparece por primera vez en la poesía el paisaje y la vida campestre de México y Centroamérica. Pero Landívar escribió su extraordinaria obra en latín, comunicándose así, en gran medida, con el propio medio que tan hermosamente cantaba y reduciendo los límites de su influencia.

LA INDEPENDENCIA

El movimiento de la Independencia produjo un pensamiento político independentista, pero el arte y la literatura se mantuvieron fieles a la tradición formal y literaria de la Colonia. La independencia literaria de América se producirá hasta un siglo después y se llamará Rubén Darío.

Valores intelectuales destacados del movimiento que hizo posible nuestra Independencia son: Fray José Antonio Liendo y Goicoechea —a quien José Coronel llama "el Feijoo de Centroamérica"—, Antonio José Irisarri —gran prosista—, Fray Matías de Córdoba, Manuel Montúfar y José Cecilio del Valle, entre otros.

EL ROMANTICISMO

La vorágine de la Independencia y de sus guerras civiles no dejó desarrollar el movimiento romántico. Puede destacarse el esfuerzo casi solitario de José Milla en la novela, mientras la poesía de José Batres Montúfar, de Francisco Zamora, Enrique Hoyos, Juan José Bernal, Ruiz Araujo, Juan J. Cañas, etc., oscila entre un sentimentalismo convencional, carente de originalidad, y una ampulosidad retórica que suena a hueco. Ningún exponente de la literatura romántica cen-

troamericana fue capaz de captar ni las esencias, ni las posibilidades americanas del movimiento romántico.

EL MODERNISMO

La obra de Rubén Darío y la de los grandes escritores de la generación "Modernista" devolvieron a América la conciencia de sus propias posibilidades.

La obra sola de Rubén Darío tiene toda la riqueza y pujanza de un Siglo de Oro. Recibe la tradición "renacentista" en decadencia y le da un último inesperado esplendor. Abre al Romanticismo, por un momento, sus puertas obstruidas. Da una circulación novísima a tradiciones perdidas de la lírica hispana y amplía el cauce del castellano para que una corriente poderosa y renovadora sea su herencia. No efectúa una ruptura con la tradición literaria que recibe, —por el contrario: es su más alto logro— pero deposita los gérmenes de una nueva voluntad de arte en las propias fuentes de esa tradición. La visión que Darío nos ofrece de Francia, de Grecia y de todos los temas de la tradición renacentista hasta entonces vigente, es una visión original y americana. No ha cambiado el objetivo, pero ha cambiado el ojo. Por eso, cuando la corriente literaria que él ha promovido regresa sobre América, desviada por el mismo Rubén (sobre todo a partir de su libro "Cantos de Vida y Esperanza") la revolución fecundadora que produce en Hispanoamérica no tiene paralelo en toda nuestra historia continental. En realidad, es la única gran revolución pacífica realizada en América. Y su sacudimiento hace caer la venda renacentista ante lo propio, hace posible la revisión y redescubrimiento de América y vuelve consciente la reanudación del mestizaje cultural; movimientos que emprenderán las generaciones surgidas inmediatamente después de Rubén, produciendo un vasto florecimiento americanista en las artes plásticas, en la novela, el cuento, el teatro, la poesía, la música, etc. Como dice el peruano Luis Loayzas: "La

cultura americana, tal como la entendemos ahora, es en parte creación de Rubén Darío”.

Centro América produce junto a Rubén Darío un coro de diversos valores: Francisco Gavidia, en El Salvador; Enrique Gómez Carrillo, en Guatemala; Juan Ramón Molina, en Honduras; Joaquín García Monge y Aquileo Echeverría, en Costa Rica; Santiago Argüello, Juan de Dios Vanegas, Ramón Sáenz Morales, Lino Argüello y otros, en Nicaragua.

LAS LETRAS NUEVAS

Entre el Modernismo y la nueva revolución literaria llamada de Vanguardia aparece en Centroamérica una generación-puente que produce algunos de los escritores más valiosos del Istmo. En Nicaragua surgen Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva y Alfonso Cortés, cada uno con un universo poético profundamente original. En Guatemala: Rafael Arévalo Martínez, César Brañas y Alberto Velázquez. En Honduras: Rafael Heliodoro Valle. En Costa Rica, Carlos Luis Sáenz.

Luego brota con singular pujanza la *generación de Vanguardia* pero es importante, antes de citar nombres, impedir que estas clasificaciones produzcan un equívoco en el lector extranjero. Es cierto que pueden rastrearse tendencias, escuelas o “ismos” de origen europeo en toda esta etapa, pero lo que hace cambiar el valor convencional de estas clasificaciones son los resultados distintos y originales obtenidos por los escritores y poetas centroamericanos con esos procedimientos. Ciertos recursos estilísticos descubiertos por Europa —y que allá parecen refinamientos literarios— son mucho más capaces de expresar lo primitivo y elemental de ciertos aspectos de la vida y de la naturaleza americana, que los recursos tradicionales. Más aún, muchos de los procedimientos y recursos, que en Europa se usaron para producir deliberadamente el hermetismo o para encerrar la expresión en una os-

curidad de mayor tensión lírica, fueron los que permitieron a nuestros escritores abordar, con instrumentos expresivos apropiados, el mundo inédito del indio.

De igual manera, la parte más interesante y para nosotros más fecunda de la experiencia romántica —las reflexiones y teorías de Novalis sobre la expresión mágica, la consecución del “hechizo” apelando a procedimientos de las tradiciones literarias más antiguas pero realizadas con un sentido estético nuevo; la expresión de lo irracional—, todo ese caudal romántico que no fue recogido en su época por el romanticismo americano; y luego, el profundo cambio—: y las emancipaciones, libertades y conquistas al reino del misterio —realizadas por Baudelaire, Rimbaud y Mallarme, irrumpieron en Centro América por el cauce abierto por Rubén Darío y luego seguido por las generaciones de Vanguardia, conquistando territorios expresivos y poéticos inéditos, y abriendo las puertas secretas del legado indio y de la originalidad centroamericana.

El indio del Chilán-Balám de Chumayel era surrealista. El surrealismo hizo posible que un Miguel Angel Asturias o un Joaquín Pasos re-tomaran el hilo para sacar de su laberinto de siglos el misterioso ancestro Maya o Chorotega.

BREVE CATALOGO DE NUESTRO TIEMPO

Imposible sería abarcar en el breve espacio de este artículo el panorama completo de la literatura centroamericana en su última etapa. En pocos países del Continente se está produciendo hoy día —con las exigencias de calidad, con el sentido de continuidad y superación y con rasgos tan originales— como en el istmo centroamericano. Mirando hacia atrás se advierten dos corrientes de mayor tradición y fecundidad: la de novela y cuento en Guatemala y la de poesía en Nicaragua. Pero a esas dos corrientes mayores hay que agregar valiosos nombres de las otras repúblicas.

En NOVELA Y CUENTO: *Guatemala*: Carlos Wyld Ospina, Flavio Herrera, Miguel Angel Asturias, Mario Monteforte Toledo, David Vela, Francisco Méndez, Augusto Monterroso, J.M. López Valdizón. *Honduras*: Arturo Mejía Nieto, Rafael Paz Paredes. *Nicaragua*: Adolfo Calero - Orozco, José Román, Manolo Cuadra, Lizandro Chávez Alfaro, Mario Cajina - Vega. *El Salvador*: Salarrué, Hugo Lindo, Alvaro Menen Desleal, Waldo Chávez Velasco. *Costa Rica*: Carlos Salazar Herrera, Fabián Dobles, Manuel de la Cruz González, Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez.

En POESIA: *Nicaragua*: José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Joaquín Pasos, Alberto Ordóñez Argüello, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Mario Cajina - Vega. *Guatemala*: Luis Cardoza y Aragón, Raúl Leiva, Otto Raúl González, René Acuña, Miguel Angel Asturias. *Honduras*: Claudio Barrera y Oscar Acosta. *El Salvador*: Claudia Lars, Serafín Quinteño, Claribel Alegría, Alberto Guerra Trigueros, José Roberto Cea, Roque Daltón. *Costa Rica*: Isaac Azofeifa, Eunice Odio, Alfredo Sancho, Ana Antillón.

La brevedad del espacio me obliga a ser injusto, aun conmigo mismo.

El Güegüence, primer personaje de la literatura nicaragüense

CUANDO PUBLIQUE por primera vez en Nicaragua el original del "Güegüence o Macho Ratón" en los "Cuadernos del Taller San Lucas" (No. 1, 1942) anoté —en mi comentario— la sorprendente popularidad de esta obra anónima de teatro que se ha "mantenido en taquilla" desde el siglo XVI, en que fue probablemente escrita, hasta nuestros días. "Caso raro —escribía— que, aun cuando ya se haya olvidado el significado de sus muchos parlamentos en lengua náhuatl, su texto se repite de memoria con especial gusto y encanto" y se sigue representando año con año en diversas fiestas patronales en los pueblos de la región del Pacífico de Nicaragua.

Después de oírla y leerla muchas veces, y de rastrear las referencias y opiniones de nuestro pueblo sobre el Güegüence, llegué a la conclusión de que la obra permanece viva no por uno de esos apegos irracionales, casi supersticiosos, de la mentalidad popular a ciertas tradiciones, sino porque su protagonista es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre. "El Güegüence o Macho Ratón" es nuestra primera obra de teatro, sus diálogos son todavía bilingües —parte en español, parte en náhuatl— y su originalísima estructura de "comedia-ballet" o "comedia danzante", con catorce partes musicales, sospecho que ha sufrido alteraciones al transmitirse de memoria o por copias muy defectuosas a través de los

siglos, enredándose un poco el hilo de su acción aunque siempre se puede captar su sencillo argumento desarrollado con marcada intención de crítica a la autoridad y de burla social, como la calidad literaria o dramática de la mayor parte de sus escenas, no por primitivas menos admirables en su acción y en su diálogo vivaz y picaresco; pero, sobre todo, queda logrado y viviente el protagonista, el Güegüence, el primer personaje de la literatura nicaragüense y seguramente también uno de los primeros de la literatura popular de Hispanoamérica.

Mientras esta valiosa pero casi ignorada obra de teatro folklórico espera al crítico que le haga justicia en las historias literarias de América, abordaré a su principal personaje, no para someterlo al estudio literario que merece, sino solamente para reconstruir su fisonomía y su carácter porque el Güegüence, a pesar de nacer en el momento inicial de nuestro mestizaje cultural, ya resume, en forma caricaturesca y satírica, todas las características que hemos venido anotando como propias del nicaragüense. Es la primera auto-burla de un pueblo burlesco; la primera mirada a su imagen en el espejo de la sátira. Se me ocurre que este solo hecho: la creación de un personaje literario viviente, caracterizado, representativo y satírico en una obra popular folklórica de teatro y en una época prematura es un testimonio no despreciable de la personalidad del pueblo que le dio vida.

El Güegüence parece llegar a su obra como un ser con existencia anterior a ella, como un tipo que viene del pasado y del pueblo —probablemente un viejo personaje creado por el antiguo y desaparecido teatro aborígen— y salta al escenario del nuevo teatro mestizo y bilingüe y al actuar, también él se mestiza y completa en sí mismo el primer boceto satírico del nicaragüense.

—“Tráigame a ese consentidor, afrentador y charlatán del Güegüence a mi Cabildo Real”— dice el Gobernador Tas Tuanes a su alguacil al comenzar la obra.

Y aparece el Güegüence burlón, picaresco, igualado, desconfiado, haciéndose el sordo y diciendo desde su primera entrada a escena su primera frase de doble sentido. Desde el

diálogo inicial de la obra el personaje se define: viejo matrero, se burla de la autoridad ("Ruego a Dios que confunda al señor Gobernador Tastuanes" dice equivocándose adrede), le pregunta al Alguacil con malicia por "su vara de insignia", se burla del lenguaje virreinal y palaciego y de la etiqueta que se le exige para visitar al Gobernador. ("¿debo yo obtener un libro en romance para aprender cómo debo presentar mis súplicas?"), satiriza mordazmente las gabelas y los constantes impuestos que "le vacían la caja" ("¡ya lo ven, muchachos, lo que hemos trabajado para otro hambriento!"), llama "peinador", o como hoy decimos "cepillo" al que adula a la autoridad; se hace el sordo cuando le conviene ("¿Me hablas, don Forsico?". —"No tatita, serán los oídos que te chillan") y juega con las palabras y con la falsa sordera, sobre todo cuando le cobran ("Reales de plata, Güegüence. —¿Redes de platos? —No, Guegüence, pesos duros. —¡Ah, quesos duros!" . . .). Y entre burla y sordera las frases de doble sentido y el diálogo picaresco salpican de vida y malicia toda la obra:

—¿Dónde conseguiste el vino?

—En la casa de un amigo.

—¿Quién te enseñó a hacerte de un amigo?

—Usted, tatita.

—¡Cállate, muchacho! ¿Qué dirá la gente si sabe que yo te enseñé a hacerte de "un amigo"?

La misma burlona procacidad se advierte en la broma de la jeringuita de oro que ofrece irrespetuosamente al Cabil-do Real, o en la escogencia de las damas para el casamiento de los hijos del Güegüence (la una no le gusta porque está "pachaca"). —¿Quién la echó a perder, muchacho? —Mi hermanito don Ambrosio. La otra no le gusta porque está "aventada". —¿Quién la aventó, muchacho? —Mi hermanito don Ambrosio. —"¿Y cómo aventaste a esta dama, don Ambrosio?" —"¡De dormir con vos Güegüencel!").

En otra escena, a pesar de que anteriormente —cuando

le convenía— ha dicho que es “un pobre viejo lleno de dolores y continuas calamidades” el Güegüence alardea de mujere-ro y se llama a sí mismo —jugando con las palabras— “tuno sin tunal” para pedirle al Gobernador “un trato y un contrato” con la dama doña Suche Malinche. Suche es un regionalismo que significa alcahueta. ¿Tendría esa significación entonces? En tal caso la escena, un poco oscura, adquiriría un sentido picaresco y, una vez más, irrespetuoso para la autoridad, porque —si el original no está errado— doña Suche resulta hija del Gobernador. ¡En todo caso no es la primera vez en nuestra historia que la Alcahuetería es hija de la Autoridad. . . !

Pero el perfil picaresco del Güegüence adquiere rasgos más definitivamente nicaragüenses cuando observamos su descendencia. El pícaro viejo —exponente de la típica e inestable familia nicaragüense fruto del mestizaje—carga con un hijo y un “entenado”— Forsico y Ambrosio, a quienes da el título de don (porque ya desde el siglo XVI ningún nicaragüense se sentía de menos para llevarlo). El “entenado” —es decir, el hijo de otro marido o de otro hombre de su esposa—, constantemente contrapuntea con el Güegüence quien le llama “mala casta” y lo cubre de apodosos burlones y en cierta ocasión en que el entenado le contradice y acusa de embustero, el Güegüence suelta el trapo y grita:

—“ ¡Ve que afrenta de muchacho hablador, boca floja! Reviéntales, hijo, la cabeza, pues como no es hijo mío me desacredita de esa manera”.

Y el hijo, don Forsico, interviene:

—“ ¡Quítate de aquí, mala casta! ¡No se espante, señor Gobernador, en oír a este hablador, pues cuando fui con mi padre por la carrera de México y cuando volvimos ya estaba mi madre encinta de otro, y por esto salió tan mala casta . . .”.

El Lazarillo, Guzmán de Alfarache, o La Pícara Justina no desdeñarían esta escena para antologizarla en su picaresca. Pero con el percance del entenado, el Güegüence nos ha enseñado burlescamente otro rasgo más del nicaragüense: su índole vagabunda. En esa escena ya lo vemos por los caminos de México; en otro parlamento nos relata: "cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por la Veracruz, por la Vera Paz, por Antepeque, arriando mi recua. . .". En otra recuerda cuando "se vio en aquellos campos de los Diriomos". En otra habla de mesoneros; de ciudades con niñas bellas en las ventanas. (Es el primer anticipo de aquel otro vagabundo que escribirá luego "El Canto Errante":

*"en palanquín y en seda fina
por el corazón de la China;
en automóvil en Lutecia,
en negra góndola en Venecia;
sobre la pampa y los llanos
en los potros americanos . . .").*

Es el mulero de los machos-ratones, de los machos guaqueños o de Oaxaca, del macho puntero, del macho mohino, del macho moto; el arreador de recuas trashumante y caminero; el buhonero comerciante con sus cajonerías de oro, de plata, de huipiles, de medias, de zapatos, de ropa de Castilla y "cantidades de hermosuras"; el contrabandista de "ropa de contrabando"; el hombre de muchos oficios —que "hasta en las uñas tiene encajados los oficios" agrega burlón— lo que va con su índole vagabunda: "pues ha sido escultor, carpintero, hacedor de yugos, hasta piloto de alturas. . .".

—"Esos no son oficios de continuo, Güegüence", le advierte el Gobernador al trotamundos. Y el entenado, descubriendo la otra cara de la moneda del viajero impenitente dice: —"¡Válgame Dios, señor Gobernador Tastuanes! ¡Ver-güenza me da contar las cosas de ese Güegüence embustero, pues sólo está esperando que cierre la noche para salir de ca-

sa en casa a hurtar lo que hay en las cocinas para pasar él y su hijo don Forsico!”.

En las horas negras, quizás, el vagabundo habrá robado alguna gallina. Pero él no acepta que le pidan licencia para ver al Gobernador. El es, asegura, un hombre rico y de consideración. —“¡Válgame Dios!, señor Gobernador Tastuanes —dice el fanfarrón nicaragüense— ¿por dónde no he andado yo negociando, tratando con gente, obteniendo crédito y quién me ha pedido licencia?”.

Y como buen nica —poeta y fantasioso— ante la insistencia de la burocrática autoridad que le exige solicitar audiencia, dice este bellísimo pasaje de viajero:

—“¡Válgame Dios!, señor Gobernador Tastuanes, viniendo yo por una calle derecha me columbró una niña sentada en una ventana de oro, y me dice: ¡qué galán el Güegüence!, ¡qué bizarro el Güegüence, aquí tienes bodega, Güegüence, entra Güegüence, siéntate, Güegüence; aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón. Y como yo soy un hombre tan gracejo, salté a la calle con un cabriolé, que con sus adornos no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo, y así una niña me dio licencia, señor Gobernador Tastuanes!”.

¿No está en este lindo poemita en prosa encerrada toda la alegría de la aventura, de la fanfarronada, y de la vagabundia del nicaragüense?

Quien así habla es el primer personaje de una literatura que luego produjo a Rubén Darío y creado por un pueblo que todavía se hace el sordo al clamor de ciertas realidades, que todavía se burla hasta de sus desgracias, que todavía es “piloto de alturas” de un viaje que no termina, y que sigue fanfarrón, malhablado y picaresco con su “cajonería de oro, su cajonería de plata”, su cabriolé, su hijo, su entonado. . .

Güegüence, en la antigua y noble lengua náhuatl, significa “el viejo”. Es el viejo nicaragüense. Chocheras y bur-las del eterno nicaragüense burlador de sí mismo. . . .

1966

Introducción al “pensamiento vivo de Rubén Darío”

Discurso leído en su recepción como miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente de la Real Española, en Managua, el 26 de Julio de 1945. Fue nombrado para ocupar la silla “G”, consagrada por acuerdo de esa Institución, a perpetuar la memoria de Don Enrique Guzmán, Primer Académico Correspondiente de la Real Española, en Nicaragua.

1.

AL COMENZAR todo discurso el orador siente una impresión de zozobra. Cuando el orador es un joven como yo y los que le escuchan son gentes de la calidad vuestra, ¡oh ilustres académicos!, la zozobra aumenta y la palabra fácilmente se escapa buscando refugiarse en el acogedor lugar común del *yo no soy digno de tanto honor*.

En verdad, sé que no merezco esta atención y mucho menos la razón de ella que es el haberos reunido para recibirme en el seno de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Sin embargo, tantos han dicho lo mismo que cualquiera tiene derecho a quedar con la duda de si esto que digo es cosa sentida o recurso parlamentario, sinceridad o repetición formularia. He aquí el grave peligro de los lugares comunes: uno va a ellos con la mejor buena fe y los encuentra atestados de iro-

nías, apretujados de frases que cierran el ojo, repletos de palabras burladoras que se nos han adelantado y que nos impiden el paso, obligándonos a dar mil vueltas y explicaciones antes de poder adquirir la certificación de nuestra sinceridad. Así pues, en vez de esperar largo tiempo a que vaya y vuelva a ese lugar común, quizás para no traer más que una pobre frase hecha, mejor refreno la carrera de mi palabra —ya dispuesta a partir por el camino de la rutina— y la hago regresar a su punto de partida para que afronte valientemente mi zozobra.

¿Cuáles son los elementos de la zozobra mía al verme aquí entre vosotros y al abrir con mi mano juvenil, un poco torpe, la solemne puerta de este templo de la Lengua?

Imaginad señores académicos, a un hombre que ha andado siempre desnudo de fechas y al que ponen de pronto, sobre sus hombros, una capa tejida de años. Esa impresión de ser revestido de tiempo, esa sensación de haber penetrado sorpresivamente al mundo medido de los relojes y los calendarios, es el primer elemento de mi zozobra. Me parece que toda mi vida literaria ha transcurrido fuera del tiempo, que no he contado nunca con él y que hasta ahora llega al fondo de mi ser la campanada de atención de su norma y de su medida. ¡Alto!. . . me grita el tiempo. ¡Alto! (repite dentro de mí mi edad). “*Mira desde esta pequeña cumbre y mide!*”. . . Y Rubén que siempre está a mi lado, me ordena:

“*Mide*
. . . *la obra profunda de la hora,*
la labor del minuto y el prodigio del año!”.

Creedme, señores académicos, que yo nunca escribí pensando que mis escritos se iban a acumular sobre mis hombros, hasta convertirme un día en un candidato para Académico o para cualquier otra distinción honorífica de esas que imprimen carácter. He escrito siempre por necesidad, por vocación imperiosa del espíritu, sin creer que esto me diera carácter o me clasificara o me ungiera como escritor, sino con

la esperanza oculta de no estar herrado aún con el hierro candente de la letra y de ser libre en cualquier hora para traicionar a las musas, esas adorables tiranas tantas veces malditas. Ahora el tiempo me detiene y el hombre que se creía desnudo y feliz vagando por los espacios estelares del pensamiento, es cogido por sus propios padres y con la complicidad de sus propias obras, obligado a vestir el pesado traje de la responsabilidad; a presentarse ante el tiempo con un traje que apenas sabe llevar. He aquí el primer elemento de mi zozobra: que me colocáis un traje que no es mío, porque yo he hecho mis obras en plena desnudez de méritos. Sólo puedo aceptar esto como una obra de caridad: La de vestir al desnudo.

Sin embargo, señores académicos, una vez vestido con el traje del tiempo, surge el segundo elemento de mi zozobra. Os lo voy a explicar, si me dais licencia: Yo nací a la poesía y al arte con un apasionado signo revolucionario. Me enamoraron los clásicos porque fueron en su tiempo una revolución contra su tiempo, revolución tan perfecta que se quedó eternizada. Y quise ser como los clásicos, no imitarlos sino continuarlos; ser un revolucionario contra lo pasajero y lo caduco —ser un revolucionario contra los mismos clásicos— por insaciable hambre de eternidad. Y busqué *lo nuevo* tanto como busqué *lo antiguo*, para encontrar en el vértice de ambos la expresión viva de mi tiempo, de mi mundo y de mí mismo. Pero en esta búsqueda, nunca satisfecha, siempre anhelante, jamás me había detenido a hacer el inventario. Creyéndolo todo por hacer, nunca conté con lo que había hecho. No usaba reloj en mi literatura. Iba guiado por las estrellas cuyas campanas de luz nunca repiten la hora. Ahora bien, figuraos la zozobra de éste que os habla al considerar que, uno de los primeros actos de su vida literaria fue el fundar, con un grupo de jóvenes escritores, la Anti-Academia de la Lengua. ¿No es, acaso, desconcertante que este joven, que no contaba con el tiempo, sea detenido un día en su marcha para recibir la sorpresa de su elección como Académico? ¿Qué significa este encuentro de las manecilla del reloj: la

manecilla que marcaba una revolución con la manecilla que marca una tradición? ¿Qué hora está sonando sobre mí, señores académicos, ahora que me miro ante el espejo y constato que la imagen de un *anti-académico* está reflejando exactamente la imagen de un *académico*?

Creo que estas preguntas hundirían inútilmente el anzuelo de su interrogación dentro de mi zozobra, si no se me presentara como un asidero para mi respuesta la extraña coincidencia —llena de honor para mí— de venir a ocupar en esta Academia la Silla "G" de don Enrique Guzmán. Por un juego del destino —y el destino nunca juega al azar— me ha correspondido a mí, que traía como tema de mi discurso un estudio sobre Rubén Darío, ocupar la silla de su más notable contrincante nicaragüense en la batalla de la lengua. Y es el caso que ambos resumen —Rubén y don Enrique— la paradójal unidad contradictoria de lo académico y lo anti-académico, que hace un momento sorprendía en mí mismo.

Don Enrique Guzmán representa al perfecto custodio del orden de la Lengua. Rubén Darío es la aventura, la perfecta aventura conquistadora del Verbo. Don Enrique es el hombre de su tiempo. Rubén es el tiempo del hombre; el hombre que hace un tiempo para sí mismo y que hasta se da el lujo de profetizar tiempos venideros para los demás. La lucha entre don Enrique y Rubén es la eterna lucha de la palabra y la hora, del verbo y el tiempo.

Don Enrique representa una generación que ha llegado a su ocaso. La luz de su palabra ha volteado la cara hacia el pasado y se detiene o entretiene en un recuento minucioso de su luz, en un inventario de lo que se ha hecho, de lo que ha iluminado la palabra durante todo el día largo de su generación. Esta actitud de arqueo, de recuento, convierte al hombre en un celoso avaro de su tesoro verbal y literario. El castigo bíblico de convertir en estatua de sal al que mira hacia atrás, se repite en cada generación. Don Enrique, tanto como don Juan Valera en España, hace de la expresión una estatua de sal, y la sal no es precisamente algo simple, sino el signo mismo de la gracia. Pocas veces encontramos tanta gra-

cia, tanta sal, en la expresión nicaragüense como en la expresión de don Enrique Guzmán; pero esa gracia de su palabra se ha hecho estatua, se ha inmovilizado en su tiempo, ha querido quedarse en la frontera de su edad, esculpida en el gusto y en las normas de la hora.

Don Enrique encarna el típico final de toda época literaria: la re-elaboración decadente, minuciosa y preciosista de lo elaborado; el filtro final y la final depuración de lo ya puro; la insistencia —sobre los mismos materiales casi agotados— de una corrección artística que acaba agotándolos y que corre el peligro de convertir el arte en un artificio. ¡Todo final enamorado de una época creadora tiene estas características! Un momento después la elaboración ya no tiene materiales, la forma ya no tiene substancia, y el pulido globo estalla. Entonces surge una nueva época, una nueva generación, si es que esa generación no ha surgido llena de violencia y ha roto a pedradas, de la manera más irreverente, el precioso y trabajado cristal que iluminó la penumbra del último crepúsculo.

Don Enrique, enamorado de su tiempo, no comprendió que su tiempo ya había sido incendiado. No comprendió su gracia que era la gracia del Término, la gracia del mojón y de la señal, la gracia del ocaso, porque el sol necesitaría venir a la tierra, desdoblarse en su tiempo, perder su tiempo, para caer en la cuenta de que ya es un sol de ocaso y no un sol de amanecer. Y esta operación de desgarramiento es la más difícil que se le puede pedir a un hombre, porque el hombre está obligado por naturaleza a conservar, y necesita poseer un instinto excepcional para saber desprenderse a tiempo del tiempo, para saber echar por la borda gran parte de sus años con todo lo que esos años han producido y capitalizado en su corazón y en su inteligencia. Pero hay algo más, el provecho de la estirpe y de la especie, la ley de la tradición exigen cruelmente que sucedan estos dolorosos choques y estas equivocaciones salvadoras. Porque es necesario que existan conservadores, vigilantes hasta la muerte, para que la tradición no se dilapide. Es necesario que existan policías para que los muchachos rebeldes y creadores no rom-

pan todos los faroles y dejen la ciudad a oscuras.

La crítica de don Enrique es molesta para Rubén Darío. Sin embargo no podemos desechar la idea de que esa crítica dejó en el alma de Rubén una noción embrionaria de freno, para autosujetar su propio galope genial de libertad y rebeldía. Rubén mismo parece aceptar esta idea en la carta que envía a Don Enrique, algún tiempo después junto con un ejemplar de su libro *“Los Raros”*:

“Rubén Darío saluda a Enrique Guzmán —escribe— y le envía ese libro, agradeciéndole a los treinta años las críticas que le hacían rabiar a los quince”.

Es decir, don Enrique y Rubén vienen a formar, a través del tiempo, una sola unidad en la vida gloriosa del castellano. Don Enrique es el pasado que se defiende para no sucumbir. Rubén es el futuro que batalla briosamente por no abortarse. Ambos acaban uniéndose. Ambos acaban formando una sola tradición, un solo caudal de riqueza para la raza hispana y para la expresión ecuménica.

Enrique Guzmán es el académico. Rubén Darío es el anti-académico, el que hizo *“todo el daño posible —según sus propias palabras— al anquilosamiento académico”*. El uno salvaba a la Academia luchando por su conservación. El otro salvaba a la Academia luchando por su libertad. Y así hoy vemos que esta Academia nuestra ya mira el tesoro de libertad que Rubén Darío incorporó a la Lengua, con los ojos conservadores y vigilantes de don Enrique Guzmán. Rubén es ya un clásico. Y este joven académico que viene a sentarse en la silla de don Enrique, ya fue en su tiempo también —y quizás lo sigue siendo— un rebelde contra la Academia y un rebelde contra Rubén Darío. Estoy seguro que don Enrique Guzmán ya me hubiera llamado la atención. Es muy probable que Rubén Darío también me hubiera llamado la atención. Y es inevitable la llegada de ese día en que, olvidándome de este discurso, le llame la atención a un futuro revolucionario que quizás ya esté estudiando en los bancos escolares de mi

patria.

Ya veis, pues, señores académicos, la razón de mi zozobra. Habéis juntado en mí dos términos opuestos que casi siempre corresponden a dos generaciones. Y me veo obligado a paladear al mismo tiempo el sabor de dos gustos opuestos: el tradicional y el revolucionario. ¡El extraño gusto del árbol —también prohibido— de la Ciencia de lo Viejo y lo Nuevo!

Sin embargo, yo agradezco al destino el haberme ofrecido esta coyuntura de eternidad a la mitad de mi edad y de mi tiempo. Porque es un don inestimable ser así presionado, en medio del camino de la vida, por las dos corrientes que forman la historia y ser levantado en alto para contemplar y comprender la Unidad en la diversidad.

Ahora comprendo que al fundar la Anti-Academia en mis primeros años juveniles, fundaba, sin saberlo, mi propia Academia; la continuación viva y sin interrupción de una tradición de libertad y fidelidad, que es el doble carril por donde corre gloriosamente nuestra lengua.

Rubén Darío había exclamado también: “*¡De las Academias, líbranos Señor!*”, y ahora él es un tesoro de la Academia; es, como he dicho, una libertad más que hemos incorporado a nuestro enriquecido verbo hispanoamericano, libertad a la que negamos la libertad de perderse y para lo cual la Academia se impone la vigilante obligación de conservarla. Guardadas las distancias —distancias casi infinitas— lo que yo puedo significar aquí es, también, otra libertad. Libertad muy pequeña. Libertad que una hormiga puede acarrear sobre su espalda. Pero libertad que vosotros indulgentemente habéis querido conservar. Libertad, en fin, que viene a probarnos, por contradicción, que no es posible —¡oh querido Rubén Darío!— libertarnos de la Academia, porque ella, vencedora en cualquier carrera sobre el tiempo, nos da alcance y se toma la libertad de nuestra libertad.

2.

Vamos ahora, señores académicos, a aprovechar esta

lección recibida, para entrarnos al tema central de mi discurso y ya que me he propuesto estudiar a Rubén Darío desde un punto de vista original, hagamos que la originalidad consista en abandonar todo punto de vista, para mirar a Rubén desde esa altura eterna —dominadora de la universalidad que gracias a vosotros acabo de escalar.

No puedo hacer aquí, por falta de tiempo, el estudio integral que yo quisiera. Quedaré satisfecho si aquí pongo las bases y si esas bases son declaradas buenas por vosotros, para sostener cualquier libro futuro. Así, no por humildad, sino por verdad, he querido titular mi discurso: *“Introducción al Pensamiento Vivo de Rubén Darío”*.

Indudablemente este título puede alarmar, y con razón a mi auditorio. Más todavía si entre vosotros hay poetas. “¿Pensamiento de un poeta?”, me dirán. ¿Es que se va a cometer con Rubén el sacrilegio de tenderlo sobre la mesa de operaciones para una disección dialéctica, lógica e ideológica? Cualquiera supone que un impenitente profesor va a ejercitarse en la poemofagia, y a devorar la belleza del poeta, para presentar en bagazo su pensamiento, para derivar de sus versos y prosas su sistema filosófico o sus tendencias ideológicas. ¡En el mejor de los casos exprimirá el jugo del fruto y dirá sin poesía lo mismo que el poeta dijo con poesía!... Y agregará Unamuno: *“Sí la poesía no nos liberta de la lógica, maldito para lo que sirve”*.

Pero, borrad la impresión. La libertad, que en poesía es amor, tiene su tacto. Y al decir: pensamiento vivo destruyo toda sospecha de autopsia. Vamos al encuentro del hombre. Y ese hombre es el pensamiento vivo de América.

Para muchos que todavía permanecen al borde de Rubén Darío, el hombre no se encuentra en el poeta. Yo mismo cuando comencé en mi patria —con otros jóvenes poetas nicaragüenses— el movimiento lírico de revolución y reacción anti-modernista, disparé irreverencias contra el *amado enemigo* (así le decíamos), porque no encontraba al *hombre, al nicaragüense, al hispano-americano* en su espesa *colección de disfraces*.

Buscábamos lógica. ¡Queríamos que Rubén fuera americanista y él era América: fiel espejo, exacto compendio, vivo resumen de América! Exigíamos al poeta, no sólo que fuera nativo, sino nativista. Y cuando se nos escapaba a Francia cargábamos sobre sus hombros el pecado de fuga y desertión, sin recordar que la poesía se iba con el hombre, y que el hombre americano navegaba entonces en una viva y caudalosa corriente americana hacia París. Lo atacamos —parodiando a Heine— de ser un cenizontle nicaragüense que hacía su nido en la barba de Víctor Hugo. Aún recuerdo la hermosa injusticia de Francisco Méndez, joven poeta de Guatemala en su “Trozo de Jade a Darío”, voz y voto de nuestra inconforme juventud:

*“No era del barro nuestro.
El maíz —oro vegetal— que difunde su sol
en nuestra carne indígena, no fermentó su sangre;
nunca subió a su corazón a gritar como toro
la voz de la montaña.
Indio . . . ¿Pero era indio?
Andaba entre nosotros perdido y extrañado,
como caído de la luna.
Por los ríos,
por los desfiladeros
lo buscaba un afán de otras edades;
cazador de los bosques que aroman la leyenda,
su cerbatana fue clarín melodioso
que se perdió hecho pájaros a lo largo del mundo.
Nuestros campos lo saludaron como un Dios
[de otra estirpe
con el sombrero de un rancho en la mano.
No era del barro nuestro.
No era su carne, carne de monolitos,
ni tortilla caliente.
No lo moldearon los dedos cálidos y duros
de esta América que camina en medio de los mares
no se sabe hacia dónde,*

*con el cuerpo tatuado de montañas
y el cántaro del sol en la cabeza”.*

Por mucho tiempo perdimos al hombre. Había encarnado tanto la contradicción de América, había sido tan exacto en expresar nuestra heterogeneidad que lo creíamos un far-sante. Contábamos sus máscaras. Y aunque amábamos su palacio, volvíamos de él a nuestras aldeas, desilusionados de no haber podido reconocer, bajo la careta, al ilustre Emperador:

*“Tú que dijistes tantas veces “Ecce
Homo” frente al espejo
y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno”. . .*

cantó José Coronel Urtecho, en la dolorosa ironía de su *“Oda a Rubén”*.

Pero estábamos errados.

Rubén era modernista porque ese era el modo, o la moda, en su tiempo, de ser moderno. Pero luego nos encontramos con él en otros tiempos. Antiguo sin ancianidad en nuestros siglos clásicos. Sensible y sensitivo entre los románticos. Musical y fugaz a la sombra del decadentismo. Anunciador y profético —escritor de avanzada— entre nosotros. Eterno.

El tiempo, su tiempo, apenas pudo grabar sus señales en la prodigiosa ubicuidad de su genio. Tan pronto baja a los sótanos del pretérito para beber con Berceo un vaso de bon vino, como sube por las calles de París al café d’Harcourt a probar el amargo ajeno de Verlaine. Acompaña a Lope o a Góngora en la diáfana mañana de nuestras letras y escapa en la tarde musical a los jardines de Versalles, para llegar, en un crepúsculo de marselesas, al arco de sangre de la guillotina. Escala la torre de marfil del Renacimiento o monta un centauro para atravesar la Pampa. Se descalza paganamente en las marmóreas graderías griegas del Partenón, para ascender

luego a las siete colinas de la verde Roma, con la seguridad de un heredero al trono del Imperio lírico latino.

Así también en el espacio, aun cuando los límites y fronteras de los pensamientos opongan a su paso la contradicción. Los que toman sus banderas chocan ahí donde América choca en su constante movimiento germinal de mestizaje y fusión. Un día don Ramiro de Maeztu, claro varón de España, acusará de pecado al cantor de la "*Hispania Fecunda*" por su "*Salutación al Aguila*". Otro día el poeta Juan Larrea, profesor de misteriosofía, descubrirá por el contrario que el pecado de *impertinencia* lo cometió Rubén en sus "*Cantos de Vida y Esperanza*" y que el mensaje verdadero del poeta es su "*Salutación al Aguila*".

Miles de bocas recitan sus poemas como quien toma fusiles contra el imperialismo yanqui. Otras multitudes los gritan como quien alza bandera de panamericanismo. Los casticistas hacen partido de su hispanidad. Los afrancesados van con él a París. Los liberales usan sus versos como escarapelas. Los reaccionarios tras de ellos se atrincheran. Y en medio de contrarios aplausos, Rubén recorre —en alta y unitaria ruta— todos los caminos de la genealogía hispano-americana, para expresar, como un clásico, la viva voz de su raza, el bullente mundo de su cultura, agónica entonces y todavía entre las dos tentaciones de nuestra alma mestiza: *la aventura y el orden*.

Equivocábamos a Rubén porque nos colocábamos demasiado cerca de su propia multiplicidad. Cuando nos alejamos, aunque desconcertados, adquirimos la perspectiva y descubrimos su unidad. Su unidad era América. ¡Hispanoamérica!

Los que se acercaron a la Divina Comedia, en la crisis temporal de su nacimiento, quizás miraron más su modernismo gúelfo que el resplandeciente universo medioeval que allí vitalmente, se sintetizaba. Rubén, sin embargo, no compendia en su obra un tiempo ni un continente en síntesis. Del Dante a Rubén hay la diferencia que existe entre una *Summa* y una *Antología*. La coherencia formidable y sustancial del

Alighieri —que responde a la unidad Cristocéntrica de los siglos medioevales que en él culminan— se convierte en Rubén Darío en un haz de antítesis, en una uni-diversidad contradictoria y agónica, porque América, todavía alejada de su síntesis, avanza por un período constituyente, agitado y formidable, como que es la gravidez de un Nuevo Mundo.

“Lo que hizo grandes a Bolívar y a Rubén Darío —escribía J. Edwards Bello— fue haber podido ser, en un momento dado, el soldado y el poeta de todo un continente”.

Una tarde, frente al Gran Lago de Nicaragua, leía a Francisco López de Gomara. Los ojos se me iban del libro tras otros pensamientos. Nuestra tertulia juvenil se había agitado alrededor de Rubén Darío y volvía, con inconforme insistencia a mi recuerdo, el diálogo sostenido. No sólo nos había parecido Rubén, por razones literarias, un extranjero, sino que para todos sus biógrafos y comentaristas, su nacimiento en este pequeño lugar de América era algo extraño y ajeno a su obra; un hecho casual y desvinculado de la acción de su genio. Rubén aparecía como un nicaragüense de nombre que hasta dejar esta tierra y abrirse por sus viajes al cosmopolitismo, había captado el horizonte de su canto y dado a su acento el vasto sonido indio-hispánico que lo convirtió en el poeta de América, o, como él decía, de las Españas.

... ¡Me dolía firmar con mi inteligencia ese decreto de expatriación! Y volví a Gomara. El cronista narraba el encuentro helénico del conquistador Gil González Dávila con el cacique Nicaragua y el *“admirable diálogo”* *“y razonamiento”* del indio, inquieto por los altos problemas del hombre, por los misterios de la Divinidad y por los rudimentos del mundo. Era como la inauguración del destino nicaragüense con un diálogo de inquietudes universales. Y gomara comentaba: *“Nunca indio alguno habló como él, a nuestros españoles”.*

Fue en esa frase del Cronista y bajo la luz de aquel encendido crepúsculo lacustre donde yo descubrí por primera

vez, para mí, la *nicaraguanidad* de Rubén Darío. Gomara me ofrecía en la admirable figura del Cacique, la anunciación de Rubén, ese otro indio que habló como ninguno a los hispanos. Era un contacto de misterio dentro de la profecía, pero bajo el símbolo comenzaron a entregármese las realidades. Ví desfilar la historia nicaragüense, en un rosario continuo de *inquietudes universales*, y vi entonces cómo nuestros hechos y acontecimientos eran todos, desde Nicaragua hasta nuestros días, desconcertantemente rubenianos. El poeta surgía ante mí como un producto típico nicaragüense y pude tocar bajo la tierra, en que mis manos amorosamente nativas se hundían, su profunda raíz recibiendo el movimiento y la savia de nuestros siglos y de nuestras cosas.

El genio, como todo hombre, se nutre de su ambiente. Los grandes *expresivos* devoran su horizonte para alimentar su palabra. Dan, entonces, conforme al alimento, el sabor de su mensaje. Un genio dentro de un barril tendrá toda la orgullosa soledad de Diógenes. Otro genio, llámese el Greco, en la prisión infinita del horizonte de Castilla, no buscará a un hombre con una linterna, sino que encenderá la carne del hombre como una antorcha para buscar a Dios. Vemos, por ejemplo, cómo las grandes épocas de plenitud o predominio nacional producen *edades de oro* literarias, y cómo la altura conseguida, la imperialidad del horizonte comunal nutren de potencia la voz de sus poetas. Así también la armonía del sueño y del suceso —la venturosa sintaxis de lo ideal y lo real, de la memoria y el tiempo, en el giro de la historia— contagian la expresión literaria de ese equilibrio que después, los que ya lo perdieron, llaman *clásico*.

Pero estas vinculaciones e influencias, fáciles de ver y de hilar en las grandes épocas de apogeo —en que las corrientes de fervor popular son caudalosas, y sólida, como un mármol, la historia— suelen ocultarse en otros casos y llevar su movimiento por cauces subterráneos, por venas hondas y ríos

de misterio. Así en ciertos genios solitarios, que monopolizan toda la voz de su época y de su pueblo y que aparecen como rodeados de una oscura soledad. Estas voces en el desierto son hijas, casi siempre, de ese fecundo silencio que las rodea; apretada sed de manifestación, vivo ímpetu que se vierte todo en un solo hombre pero que deviene de un profundo y multitudinario fervor contenido, no por silencioso menos vital, ardiente y compartido.

San Juan Bautista en el desierto, es la voz de todo un pueblo en trance mesiánico de esperanza. Su desierto es el silencio, pero "un silencio substancial en que están contenidas todas las palabras. *El es la voz de Aquél que clama en el desierto. La voz de otro, la voz de Aquél que es la Palabra*" y que habla por todos los silencios y por todos los pueblos. Como el Bautista, vate o vaticinador del Mesías, los grandes genios solitarios son también *vozes* de una palabra en el desierto. De la palabra en silencio de un pueblo. Del verbo en secreto de una tierra. De la expresión en germen de una historia o de un destino. Grandes voces de grandes silencios. De ese gran silencio de la naturaleza que se llama el sueño. De ese gran secreto del acontecer que se llama el tiempo. Y del sueño extraen la expresión de la angustia y de la esperanza. Y del tiempo la nostalgia y la profecía.

Rubén Darío, uno de esos genios solitarios, también surge —aparentemente— como una palma en un desierto. Aparece en Nicaragua, pequeña, insular, impotente, y en una época que no lo preveía. Visiblemente no está vinculado a ningún precursor. Es que Rubén no está ligado a su historia por un lazo de claridad o de materia como el del rey que nace en su linaje. A Rubén lo produce una dinastía misteriosa y telúrica. Es un Emperador que brota de la tierra en el punto donde un día apareció un volcán, otro día una idea geográfica ecuménica, otro, un raro pirata imperial, y otro, un apasionante guerrillero libertador. Como la ruta de los delfines, el hilo de su dinastía y de su tradición sólo aparece a saltos mientras la verdadera importancia del trayecto se oculta en

un grave silencio de mar.

Tomaremos ese hilo, aquí donde no hay laberintos sino sólo un substancial silencio. El hilo de su pensamiento, hilo, —que es tanto como linaje o línea de sangre, o raíz en la tierra— de su canto.

4.

Nicaragua surge a la historia como tierra umbilical, como centro de cruce y tránsito de rutas geográficas e influencias culturales.

“Los principales descubrimientos y exploraciones realizados en esta tierra y la fundación de sus más importantes ciudades fueron resultado de la búsqueda de una ruta para la navegación. Primero: la búsqueda de un paso hacia las Indias Occidentales. Después —descubierto ya el Pacífico— la de un estrecho imaginario, llamado El Estrecho Dudoso. Y más tarde —hallado el Gran Lago de Nicaragua y disipado el mito del estrecho— la del desagadero de aquel Lago en el Atlántico”, ruta, esta última, que todavía se enrosca en el destino nicaragüense tentando a los Imperialismos con la serpiente del Canal Interoceánico.

Colón, el descubridor de América es el descubridor de Nicaragua y su descubrimiento lo hace, no en la casualidad, sino buscándola, queriendo encontrar en ella un paso a los dominios del Gran Kan; deseando dar con la unión o eje de su concepción universal o global de lo descubierto.

Según muchos historiadores, el nombre de América surgió de este encuentro con Nicaragua. Y no sería extraño, porque Colón al no encontrar en esta tierra camino hacia el Asia, demostró sin saberlo —en Nicaragua— que existía un nuevo Continente. Y fue entonces cuando preguntó a los nativos nicaragüenses el nombre de esa tierra que le cerraba el paso, y ellos le dijeron que “AMERIC” nombre que luego tomó para sí el cartógrafo tudesco Alberico Vespucio, bauti-

zador de América. Sea o no cierta esta historia, de hecho Colón sintió nacer a América en Nicaragua. Aquí América le cerró el paso y dejó de ser una isla de Asia para interponerse, ante la proa del *desgraciado Almirante*, con una terminante afirmación continental.

¡La tierra de tránsito la única vez que no da paso, es cuando tiene que firmar su nombre. Cuando tiene que afirmar su americanidad! Luego viene la conquista española y entonces, por el contrario se despeja y abre ante el mundo como centro de rutas y rosa de navegaciones. Nicaragua —según arriba lo decíamos— es para sus conquistadores un eje mediterráneo. Todos ellos traen órdenes expresas o voluntad precisa de conquistar en ella un centro radiante sobre América. Gil González, Hernández de Córdoba, Pedro Arias de Avila y el mismo Hernán Cortés, son espadas atraídas por ese centro de gravedad telúrica.

Y así sucede que, apenas comenzaba en Nicaragua la propia conquista —llamémosla nacional— la sensibilidad del nuevo eje mediterráneo comienza a vibrar y a percibir las necesidades y conmociones continentales. Y más aún, a derramar hacia fuera, en derroche centrífugo, sus propias fuerzas: Ejércitos nicaragüenses, con armas, provisiones y barcos nicaragüenses, van a la conquista del Perú bajo el glorioso comando de Pizarro y capitaneados por aquellos dos *vecinos de León* y paisanos de Rubén: Hernando Ponce y Hernando de Soto. Poco tiempo después, serán también nicaragüenses los que irán a la conquista de Costa Rica con el noble Vásquez de Coronado.

Sería interesante hacer la historia detenida de estos desbordes hacia afuera, de esa tendencia hacia lo continental —sobre lo nacional— que no dejará de manifestarse en Nicaragua, desde que Cristobal Colón enhebra el hilo de América en la aguja o eje nicaragüense. Yo no puedo hacerlo aquí, pero no quiero dejar de anotar como un ejemplo típico de nuestra posición histórico-geográfica, las ayudas prestadas por Nicaragua al Imperio Español, cuando más necesitada de auxilios estaba Nicaragua, es decir en sus primeros cincuenta años de

conquista. Para debelar la sublevación de Manco Inca en el Perú, se usan ejércitos nicaragüenses. Para aplastar el alzamiento de Gonzalo Pizarro, llevan contingentes nicaragüenses. Para combatir la rebelión armada de Francisco Hernández de Girón —también en el Perú— llaman soldados nicaragüenses. Los datos pueden resumirnos la angustia imperial de este centro nervioso de América, y también explicarnos, en la medida de la comparación, la inquietud hispanoamericana de nuestro Rubén. De ese Rubén que en la última agonía del Imperio Español —cuando la pérdida de Cuba en 98— va a España a darle sus cantos de vida y esperanza, como la última ayuda de Nicaragua a ese viejo cariño imperial, a esa antigua nostalgia de su geografía y de su historia.

Luego, si pasamos el hilo, en puntada de contradicción, tenemos —inmediatamente después— el famoso levantamiento nicaragüense de los hermanos Contreras, hecho trascendental, continental, poco profundizado por los historiadores y que fue el PRIMER paso o brote de Independencia en América, apenas en 1550. La historia es larga de contar e intensamente dramática, pero podemos resumirla en pocas palabras. El levantamiento de los Contreras fue la expresión concentrada de la protesta de los conquistadores contra las medidas antiaristocráticas de la Monarquía española. Y su fracaso simbolizó el final trágico de la primera etapa de la historia de América. Con los Contreras se apaga el estilo y el sentido medioeval de la Conquista, el ideal de un Imperio entre feudal y patriarcal de los Conquistadores, y se abre paso el nuevo sentido moderno del Estado —burocrático y centralista— gracias a la victoria total de la Monarquía y a la imposición, por parte de ésta, de las teorías y tendencias lascasianas.

Cuando la Monarquía dictó las Nuevas Leyes de Indias y se dejaron sentir sus efectos contra los Conquistadores, el descontento y la reacción fue general en América. Nicaragua, puente de ejércitos, paso de soldados y antena del mundo nuevo, captó violentamente el malestar y la inconformidad de los dueños de América, fraguando entonces en su seno, en co-

nexión con aquel latente descontento, un levantamiento para independizar a América del Rey y restaurar nada menos que el antiguo Imperio de los Incas, con rey hispanoamericano. Los hijos del Gobernador Rodrigo de Contreras, Hernando y Pedro, se levantaron en armas y asesinaron en León al Obispo Valdivieso, encarnación del rigorismo acusativo de los lascasianos. "Al salir Hernando a la plaza ya cometido su crimen —cuenta el cronista— fue acogido con entusiastas aclamaciones que decían: ¡Viva el príncipe Hernando de Contreras! ¡Viva el Capitán de la Libertad! y constituyéndose entonces los sublevados en ejército, que nombraron *de la Libertad*, rindieron pleito homenaje a aquel hidalgo desesperado y sin freno, que tomó el título de Príncipe de Cuzco (por ser esa ciudad el lugar sagrado de los Incas, capital del Imperio que pensaba restaurar) y juraron todos no cejar hasta verle Rey del Perú".

Los sublevados se apoderaron de Nicaragua y su flota. Tomaron el puerto de Nicoya. Luego, armados en corso, asaltaron Panamá, la tomaron y saquearon. Sus planes eran pasar de allí al Perú y con el Perú redondear la conquista de América, pues "*de todas partes de Indias le acudiría tanta gente (al nuevo Rey incaico) que a donde quiera que llegase sería obedecido y no hallaría quién le resistiese*". Pero los leales al Monarca español, rehechos y reforzados derrotaron al "*Ejército de la Libertad*", y los dos hermanos Contreras, uno por tierra y otro por mar, desaparecieron misteriosamente para siempre. El pueblo nicaragüense todavía teje fábulas y leyendas alrededor del extraño fin de aquellos dos hidalgos locos e imperiales que sintieron —en la ambición de su sangre— lo que más tarde sintió Rubén en la emoción de su lengua, cuando, haciéndole "*todo el daño que le era posible al dogmatismo hispano*", levantó su revolución personal de independencia poética, necesariamente imperial y conquistadora sobre América, para proclamar, soñando también en un lírico y sagrado trono indígena: "*Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el Indio legendario y en el Inca sensual y fino y en el gran*

Moctezuma de la silla de Oro''.

Estas coincidencias o vinculaciones son reveladoras. Pero más que en ellas, debemos fijar nuestra atención en esa insistente tendencia de los sucesos nicaragüenses a desbordar lo nacional y a producirse, cualquiera que sea su orientación e ideología, dentro de una categoría que podemos llamar, en lengua rubeniana: imperial.

Si dejamos las páginas escritas con sangre y voces españolas, y buscamos el significado de Nicaragua para otra lengua y para otro sentido de la historia, el resultado es el mismo. La piratería inglesa, el filibusterismo negrero, el imperialismo yanqui, todas las contra-corrientes que circularon y circulan alrededor del destino de América, han cerrado sus líneas de fuerza y dominio alrededor de este centro mediterráneo. Y por el mismo motivo, los grandes hechos nacionales nicaragüenses, como sus grandes figuras, han surgido en reacciones contra estos imperialismos y necesariamente han obrado también en un sentido supranacional, encarnando a América a la hispanidad entera y a veces al mundo.

La piratería inglesa —por ejemplo— que recorrió toda América, codiciando la vasta y rica herencia colonial hispánica, pero concretándose a la rapiña marítima y afectando, salvo excepciones, solamente a mercaderes y a navegantes, es en Centroamérica donde se concentra agudamente y es en Nicaragua donde echa anclas, con verdaderas intenciones de permanente dominio territorial. La piratería, apenas toca las playas mediterráneas de Nicaragua, es cogida por nuestra geografía, y parada en tierra su errante aventura corsaria para solidificarse en un fenómeno imperial-antiimperial. Con bruscas palabras de pirata lo expresa el famoso Davis, quien asaltó y saqueó en 1565 la entonces “*opulenta y marítima*” ciudad de Granada: “*Estimo en lo que vale una botija de vino el thesoro que llevo, en comparación de haber reconocido esta plaza (de Granada), el Lago y sus Isletas y la Isla de Ometepe, y he de hacer todo esfuerzo para fomentar con Jamaica o Portugal me den gente para ocupar estos puertos desde donde he de dominar, con mucha facilidad, toda la mar del*

sur”.

Las palabras de Davis las tradujo en hechos Inglaterra. Sus corsarios se apoderaron de la costa atlántica nicaragüense e hicieron innumerables esfuerzos por apoderarse del Gran Lago, su corazón marino. Grandes navegantes británicos, entre ellos Nelson —quien perdió su ojo por una bala nicaragüense— insistieron sin fortuna en esta empresa, a través de doscientos años. De una de esas batallas defensivas e imperiales surgió la heroína nacional Rafaela Herrera, niña de quince años que comandó, al morir su padre, la defensa del Río San Juan, venciendo al inglés y deteniendo por muchos años la victoria de Trafalgar. Rafaela Herrera no defendió solamente a Nicaragua. *“Si el inglés se ha posesionado de este punto crucial del Imperio, la derrota marítima de España —el eclipse de su poderío colonial— se hubiera adelantado por muchos años. . .”*

Doblemos la larga página de la piratería, que tanta sangre, destrucción y lágrimas costó a los nicaragüenses. Saltemos un siglo y enfoquemos otro fenómeno histórico de América: los Negreros. Sólo en un lugar pudo caber el extraño sueño o’neilliano de un imperio esclavista. Este lugar fue Nicaragua. El protagonista se llamó William Walker, extraño e inquietante personaje de leyenda, que ya ha tentado a novelistas y poetas.

Walker, filibustero sureño de Estados Unidos, fue contratado por uno de los partidos políticos nicaragüenses para combatir al otro, como es frecuente en los anales democráticos hispanoamericanos. Llegó a Nicaragua como simple capitán mercenario pero cogido, como lo fueron los conquistadores y los piratas, por el vértigo de este ombligo del mundo, abrió su ambición y su sueño, se apoderó del ejército partidista que le había llamado, venció a los contrarios y se hizo proclamar Presidente de la República. Pero su ambición no se limitó a esta estrecha conquista provinciana. Había contemplado que la causa esclavista se veía amenazada en su propia tierra, por las derrotas, cada vez más terminantes, que infligían los yanquis a los sureños. Y quiso fundar en Nicara-

gua, apoderándose de toda Centroamérica, el centro de un brutal imperialismo esclavista.

Fue entonces cuando Nicaragua, con el auxilio de toda Centroamérica amenazada, libró su única y agotadora guerra nacional. Y el otro héroe nicaragüense, José Dolores Estrada, campeón de una guerra que fue llamada por Eliseo Reclus “*el Marathón de América*”, surgió igual que Rafaela Herrera, en lucha y victoria contra una idea imperial, derrotando a William Walker, el Emperador negro.

De Walker podemos saltar otro siglo —en favor de la brevedad— y caer en otro hecho, reciente y de dimensiones continentales: el llamado “*Imperialismo del Dólar*”.

El Aguila bursátil, cuyo ambicioso vuelo comercial amenazó a todo el continente latino, es en el centro de América donde hundió sus garras con más violencia.

Mientras en las otras naciones hermanas el imperialismo yanqui hace su *guerra en dentelles*, en puntillas, envolviendo su violencia en pudores diplomáticos, en Nicaragua interviene abiertamente, a bayoneta calada y con cínica voluntad de dominio. Por eso América ve en el “*caso de Nicaragua*” la cristalización de su propio peligro. Y por eso Rubén, cuya estrella cruza el cielo de América en la primera fase de esta sombría amenaza, deja escrita su protesta sobre las alas de los inmaculados cisnes, con estas palabras tan hondamente nicaragüenses: “*Si en estos cantos hay política es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental*”.

Nicaragua no hace más que resumir y concentrar los *universales* que tejen y destejen el destino de América. Y así, en la segunda y más violenta fase de la intervención yanqui, aparece el otro héroe nicaragüense, el selvático y mitológico César Augusto Sandino (¡otra vez el héroe surge al llamado de un hecho imperial!). Sandino, un campesino, un soldado sin letras, rodeado de románticos bandoleros, enciende su fogata de rebelde en un hosco rincón de las montañas nicaragüenses. No ha acabado de iluminar su fuego la espesa manigua, poblada de guitarras y fusiles, cuando ya toda América

se enciende en aquellas llamas en un entusiasmo sólo comparable al que pudiera provocar una nueva aparición de Bolívar.

5.

Esta es la historia.

Colón, Hernán Cortés, Contreras, los piratas, Walker, Rafaela Herrera, Estrada, los yanquis, Rubén, Sandino han actuado bajo la influencia geocultural de este "*Umbilicus mundi*". Es un destino fatal, a veces grandioso, a veces cruel y obsesionante como una tragedia griega. Destino que no sólo moldea la arquitectura externa de la geografía de Nicaragua, sino que se hunde dentro de la misma tierra hasta hacerse sentir en sus oscuras capas germinales: En Nicaragua se encuentran y conviven las dos faunas y las dos floras, las de la zona norte y las de la zona sur, de tal modo que su materia telúrica sabe y está empapada de las intimidades vegetales y animales de todo el continente. Digamos lo mismo de esa fusión contradictoria, que se opera en Nicaragua, de los dos elementos antagónicos: el fuego y el agua. "*País de los lagos y volcanes*" ha sido llamado por los geógrafos, y es en verdad una armonía áspera —como la califica Rubén— un extraño desposorio del ardor potente con la serena placidez.

6.

Esta es la dinastía de Rubén. Este es el hilo misterioso y sutil de su linaje, cuya punta se hace línea de navegación en manos de Colón y cuyo cabo es voz y canto —al hilo de la historia— en la boca de Darío. Igual que en nuestras cordilleras, el fuego sagrado del destino nicaragüense, va pasando de cerro en cerro, de promontorio histórico en promontorio histórico, hasta encontrar un volcán potente y altivo —un vate y profeta— que lo vomite en una gran erupción continental. Así comprendemos, por la anunciación de la historia, que la

tierra se hizo verbo en Rubén Darío.

Su palabra no la recibe del pueblo. El nace de la tierra para dar al pueblo su palabra. Viene del silencio substancial de los siglos y de las cosas nicaragüenses a decir un mensaje ecuménico. Es centrífugo. No centrípeto.

Nosotros pretendíamos que Rubén viniera líricamente a Nicaragua, cuando precisamente en ese *irse*, en ese desbordar su nacionalismo, manifestaba su nicaraguanidad. Es mucho más nicaragüense Rubén en "*Divagación*" o en "*Salutación del Optimista*", que en "*Intermezzo Tropical*".

Así pues, el genio solitario e imperial de Rubén Darío no es hijo de una *edad de oro*. Pero es el fruto de una posición mediterránea. No recibe el ambiente nutritivo de una era de plenitud que se eleva y predomina comunalmente hasta alcanzar un panorama universal. Pero nace en una tierra umbilical, sacudida por todas las corrientes vertiginosas de la historia y cuya posición central y pontifical le permite una permanente y agónica visión ecuménica. Rubén no será un clásico por influencia del equilibrio y sintaxis de su historia, sino porque ha nacido a horcajadas sobre el fiel de una inmensa balanza donde hacen equilibrio los dos mares universales y las dos mitades de América:

*"... América prepotente
su alto destino se siente
en la continental balanza
que tiene por fiel el istmo..."*

dice el propio poeta en su "*Canto a la Argentina*".

Ese es su horizonte. Ese es el alimento de su pupila. Ese el aire que adquiere su respiración con los cuatro perfumes de la rosa de los vientos. Ese el sustento de su tacto en el pulso de los mares y en el tránsito de la sangre de las generaciones.

*“La tierra está preñada de dolor tan profundo
que el soñador, imperial meditabundo
sufre con las angustias del corazón del mundo”,*

ha de cantar más tarde escuchando, con el resonante caracol de Nicaragua en el oído, el ruido entrañable del corazón del universo.

Lino Argüello, nuestro último romántico

AL ESTUDIAR en mi pasada lección al grupo "MODERNISTA" nicaragüense —grupo cuya obra poética se publicó principalmente a través de la revista "LOS DOMINGOS" y en la antología "PARNASO NICARAGUENSE" - dije que en todos sus poetas se notaba un resistente y espeso residuo romántico. Pudiera quizás buscarse una explicación de esta persistencia, anacrónica, del Romanticismo en la literatura nicaragüense, en el hecho histórico y en sus consecuencias psicológicas de que nuestra verdadera generación romántica fue la de la GUERRA NACIONAL, generación sacrificada e "inexpresada". Política y culturalmente quedaba, por tanto, un rezago inédito que tomó vida y expresión de esa generación inmediatamente posterior a Rubén, la cual recibió del mismo Rubén (del Rubén temprano) y del Modernismo una veneración casi fetichista por los grandes Románticos, especialmente por los franceses, y el contagio del "Mal del Siglo" cuyos gérmenes permanecieron vivos a través de todo el movimiento modernista hispanoamericano. Pues bien, el poeta que expresó con mayor delicadeza y con más profunda entrega este rezagado romanticismo fue LINO ARGUELLO, a quien he llamado "nuestro último romántico" y a quien he separado del grupo MODERNISTA por su calidad, porque Lino Argüello, aunque conoció y absorbió los principales

aportes del movimiento MODERNISTA, usó estos conocimientos y orientó esas influencias para llevar agua a su molino sustancialmente romántico.

Es un caso raro. Hasta personalmente fue empalideciendo y afinando su figura, socavada por la bohemia, hasta convertirse en una estampa, también la última, del poeta típico lunar que Rubén, bohemio solar, terminó para siempre. No se me olvidará jamás su imagen, la imagen de Lino de Luna, como él gustaba llamarse, delicado, aristocrático y sucio como un príncipe-mendigo, como un personaje arrancando de las páginas de "Gaspar de la Noche" de Bertrand o de una leyenda lunar de Bécquer, recitándome en una esquina de León, al atardecer, con ojos afiebrados y profundamente dulces y moviendo con lentitud enfermiza unas manos finísimas, blancas — manos que parecían no querer dañar ni la consistencia del aire:

*"Blanca murió en Octubre, cuando en el cementerio
las lápidas están más solitarias que nunca,
y en un fondo gris destacan los cipreses
la esbeltez principesca de su elevada angustia".*

Lino de Luna falleció en 1937, pero había muerto mucho antes. Su entrega total al alcohol ahogó en una copa la flor de su poesía y de su juventud. Lo que Lino Argüello hizo de valioso es anterior a 1922 ó 25, y es muy poco, pero en lo poco está resumido todo lo que Nicaragua puede presentar de melancólicamente hermoso y sentimental de su mensaje romántico. Su poesía, aunque superior, puede en cierto modo compararse a la obra musical de José de la Cruz Mena, esa otra existencia trágica, malograda y romántica de León.

Lino lee el "Werther" de Goethe y rinde culto literario al suicidio. Lee a Nietzsche y poemiza rebeldías éticas de melena. Lee a Poe, a Baudelaire, pero todas esas lecturas que se reflejan en su poesía, las arrastra hacia los cementerios donde su gozo es cultivar, como en un jardín siniestro y raro,

su soledad y su tristeza. Tristeza porque sí, inmotivada y necesaria. Tristeza novia. Como San Francisco se enamoró de la dama Pobreza, nuestro último romántico se enamoró de la dama Tristeza.

*“Mi alma es imagen del azul nocturno
con pensativas tintas de violeta,
un suave azul de ojera donde flota
gemela de la luna: ¡mi Tristeza!*

Lino Argüello escribe Tristeza con mayúscula, como el nombre de una amada. Por eso, cuando la encarna, produce aquel poema suyo, tan conocido y tan lleno de su propia esencia:

*“Oh triste novia mía que nunca has existido
sino en mis soñaciones amables y enfermas
¡oh! pasa deshojando las rosas del Olvido
mientras doy mi sonata para que no te duermas. . .”*

Luego, en otra estrofa, la escultura fantasmal de la Tristeza-Novia, queda completamente conseguida. Dice, hablando en tercera persona:

*“¡Como eres la flor mustia de su floresta umbría
tienes un parecido tan cierto con su pena!
por eso hay en tus ojos brumas de su elegía
y es tu semblante como de lirio o azucena. . .”*

La novia que “nunca ha existido” existe y es su propia pena y su propia elegía. La escultura de la dama-Tristeza cierra con un hermoso golpe metafísico de cincel que nos recuerda los vuelos y las meta-sensoriales sinestesias de Alfonso Cortés:

“¡Oh triste novia mía! En el soneto loco,

*en la prosa sin seso, en lo que aún no he escrito,
en todo. . . lo inefable de tu ternura invoco:
¡un corazón celeste con olor a infinito!”.*

Lino se escapa hacia ciertas ternuras, hacia tímidas incursiones de amor al lecho de las “pecadoras” —las cantadas “pecadoras” y “magdalenas” del grupo MODERNISTA NICARAGUENSE— pero rápidamente regresa a la soledad de su jardín de cipreses, a sus cementerios lunares, y cuando no enamora a la dama-Tristeza, es porque corteja a la Muerte:

*“Ahora sí ya siento que a mí viene la Dulce
De tantos sensitivos la triste Bienamada
Porque mis noches puéblanse de cosas de otros mundos
y ya tengo en los ojos la huella siempre clara
De esa amante que tiene su lecho en el sepulcro. . .”.*

Todos recordarán su más romántico y lúgubre poema “ANDAS DE CARIDAD”, muy popular en la generación pasada, pero en muchos aspectos demasiado influido por José Asunción Silva —influencia avasalladora en todo el post-modernismo nuestro— y excesivamente inclinado a lo macabro. “ANDAS DE CARIDAD” es el fondo negro de esta alma que quiso tener por bandera un flotante crespón funerario.

En cambio, su huella romántica es mucho más original, menos lúgubre y su sentimiento más diáfano y popular cuando aborda los temas vernáculos y rurales: Por ejemplo en “SENDERITOS DE MAYO”:

*“Senderitos de Mayo, senderitos
que vais al corazón de la montaña
con las ondulaciones de un requiebro
al corazón azul de las muchachas.*

*Senderitos que habéis amanecido
por las lluvias de anoche, esta mañana,
con el rostro de un niño que sonríe
pero que antes lloraba. . .”.*

(Aquí anoto, entre paréntesis, una nueva muestra de la influencia de la lluvia, de las primeras lluvias, en la poesía nicaragüense. Casi no hay poeta nuestro que no tenga un hermoso poema motivado por esa alegría de resurrección que marcan los primeros aguaceros. En la literatura nicaragüense ese júbilo estacional corresponde a la Primavera de otros países. Nuestra naturaleza y nuestra alegría y energía creadoras despiertan bajo la lluvia. Nuestro último romántico bellamente lo expresa en la imagen de ese niño que sonríe entre lágrimas. . .)

*“¿Será mi despertar alegre en la mañana?
¿Estarán los cipreses húmedos de rocío
y el “güis”, amado pájaro, triste por su poeta
como siempre añorando su dulce bien perdido,
triste por su poeta, cantará entre las ramas? . .”.*

Con este poema, y dejando a nuestro solitario y último romántico en su amado cementerio, bajo el canto de su pájaro heráldico, cierro esta lección, en la que muy someramente por el poco tiempo con que contamos, he procurado perfilar la obra y figura de uno de nuestros más delicados poetas, injustamente olvidado a pesar de su significación única en la historia de la literatura nicaragüense.

Azarías H. Pallais y la presentación de su voz

Este ensayo sobre el poeta nicaragüense Azarías H. Pallais está compuesto de dos breves trabajos. Un artículo ("Escrito en su muerte") que publicó su autor en las columnas del diario que dirige, el mismo día del fallecimiento del poeta y una corta conferencia o charla, dada en el Círculo de Letras "Nuevos Horizontes" para presentar la voz del poeta grabada en cinta magnetofónica. El Padre Pallais murió el 7 de Septiembre de 1954.

1. ESCRITO EN SU MUERTE

NACIO en León en 1886.

Fueron sus padres el Dr. Santiago Desiderio Pallais y doña Jesús Bermúdez de Pallais. Sus primeros estudios los hizo en la misma ciudad de León. Después sintiendo vocación por el sacerdocio, hizo su carrera de Bachillerato en el Seminario de San Sulpicio de París, siendo ungido sacerdote del Señor en 1908. Continuó su carrera universitaria en Bélgica, en la Universidad de Lovaina, y enamorado para siempre de la Ciudad de Brujas la adoptó como la ciudad de sus sueños.

Siempre firmó sus bellas poesías y prosas. . . "En Bru-

jas de Flandes”. . .

Conoció a Darío y Darío percibió en el joven sacerdote al extraordinario poeta que surgía. Luego el Padre Pallais pronunció uno de sus más memorables discursos en los funerales del Emperador de las Letras Castellanas en 1916. En el grupo de amigos de Juventud, recién llegado de Lovaina, estaban Alfonso Cortés y Lino Argüello: cada uno dio su propia y original obra poética, pero el Padre Pallais, siendo el más constante en su forma literaria, fue el más joven y el más eternamente inconforme. Por instinto estuvo siempre donde se abría un nuevo horizonte a la poesía. Con Rubén, con Alfonso, y luego con el movimiento de Vanguardia, junto a los muchachos del año 30 que le llamaban su *capellán* y más tarde y siempre, alentando todo valor nuevo que surgía, incansable padrino, permanente bautizador de las letras que nacían.

Mientras tanto su poesía traspasaba las fronteras nicaragüenses y llevaba su mensaje de Paz en palomas de alas exámetros. Muchos poetas de América le dedicaron merecidos elogios: Guillermo Valencia, José Santos Chocano, Porfirio Barba Jacob, Juana de Ibarbouru, Armando Godoy, etc. Tenía algo de Francis James, de quien se sintió franciscanamente hermano y con quien mantuvo cordial correspondencia. Y por peregrino y por amante de la pobreza —desprendido generoso, viviente franciscano de hábito negro— fue amado por los pobres, por los niños y por los poetas.

Murió en un humilde curato, en el puerto de Corinto, *a la sombra del agua y junto al abanico de las grandes aguas* como dijo en sus poemas.

Un excelente crítico dijo de Azarías H. Pallais que era *el poeta más vivientemente poeta que había conocido*. En realidad, al Padre Pallais tenía figura, modos, aire, palabras de poeta. Sus gestos maravillosos, su gran voz griega, su flaca, morena y alta estampa de archipreste peregrino; su conversación impregnada de humor y de ingenuidad y siempre en terreno poético, jamás prosaica; sus quejas, sus misteriosas tristezas y desánimos. . . hacían de él un hombre imborrable, una

poderosa psicología sin par, atractiva, impresionante. ¡Un verdadero poeta!

Sabía el griego como su propia lengua. Lo recitaba con un fuego mediterráneo y un ritmo náutico que será para siempre un placer para quienes tuvieron ocasión de oírle. Y había emprendido una estupenda traducción de "*La Odisea*" que sólo el desánimo de sus últimos años, en que se sentía olvidado y *pisoteado* —como a veces amargamente decía sin guardar rencor— impidió que Nicaragua diera al mundo esa nueva versión del gran canto de Homero, traducido a una lengua conversacional y casi folklórica, dándole al exámetro del ciego helénico una frescura popular como acabada de nacer de la boca de un pueblo nuevo.

Pero dejó una obra vasta y hermosa.

Su prosa, que casi siempre la escribió en un sistema *muy suyo*, en sus famosas "GLOSAS", que eran una mezcla de salmos y de sermones pero sujetas a unas leyes fijas construidas por él —algo como la legislación de un soneto aplicada a la prosa— que no hacía ni hará falta su firma para reconocerlos. Tales GLOSAS dispersas, abarrotadas de los temas más dispares, esencialmente poéticas, deben ser recogidas como una de las formas más originales y bellas en que se ha expresado la literatura nicaragüense.

Su poesía está encerrada en una serie de poemarios que muestran el itinerario de su lírica, que a medida que avanza hacia una expresión más pura e iluminada, siempre está regresando a sus amados temas, en una eterna Misa de Belleza, *sin cansarse nunca de la repetición* como solía decir el poeta.

Esos libros son: "A LA SOMBRA DEL AGUA"; "ESPUMAS Y ESTRELLAS"; "CAMINOS"; "BELLO TONO MENOR" y "PIRATERIAS". Rara vez abandonó el exámetro pareado, el que usa con un sentido de delicada pobreza franciscana y con un aire antiguo pero muy nuevo dándole matices litúrgicos y un aire de poema rezado al sonido del órgano.

Pero también hizo incursiones por todos los otros metros, y hasta rupturas *vanguardistas* (como decía sonriendo) como aquel bello "*Canto al Calor Nicaragüense*", para retornar a sus exámetros de dos en dos, con los que recorrió —a pie de poesía— los caminos y los campos de la tierra, y acarició nuestros animales y cantó a nuestras muchachas, volviendo su rostro siempre a la Virgen de la que fue su más devoto juglar.

Fue Académico de la Lengua. . . y no quiso ser más. No quería ninguna sociedad de artistas, sino la arbitraria amistad de su corazón, lleno de soledad y de amor al prójimo, cónyuge de la pobreza, caritativo hasta la locura. . . como su maestro San Francisco.

Y murió como vivió. A la sombra de otro amigo: San Vicente. Queriendo en sus versos un entierro pobre. Y después de haber dado cuanto pudo a los necesitados, a los olvidados, a los tristes y a los pequeños. Porque junto al poeta iba siempre el casto y santo sacerdotito, desapegado de todo bien terrenal, generoso, bendiciendo la maravilla de la creación, amando las fiestas de su pueblo, uniéndose a él en una comunión de ingenuidad y entusiasmo que fructificó para siempre en su poesía católica y nicaragüense.

Después de la caída a tierra de Rubén, esta es la segunda cabeza que se inclina ante la muerte en el dolor de nuestras letras. Nicaragua está de luto.

Había conversado con sus amigos en su lecho de enfermo después de la operación. Nada hacía prever el sorpresivo fin. Pero su corazón falló a los 68 años de derramar su amor y su canto en el más bello cumplimiento del doble y fundamental precepto cristiano de poeta y de sacerdote: Amar a Dios sobre todas las cosas y a su prójimo como a sí mismo.

Por eso su laurel es doble: como inmortal y como bienaventurado.

2. PRESENTACION DE SU VOZ

EN EL RITUAL acostumbrado de los actos académicos, suele haber siempre un designado para presentar al orador o al poeta protagonista del acto.

Esta vez, el protagonista de este acto es un gran poeta y un gran amigo que ha partido al misterio.

La muerte me impide presentarlo a él. Pero el cariño y la técnica —dos elementos que la edad moderna está enseñando a unir— me permiten presentar la voz del Padre Pallais, voz casi final de sus labios, porque la conferencia que quedó grabada en esa cinta magnética, es, creo yo, la última que dictó nuestro extraordinario poeta antes de abandonarnos.

Presentar la voz de un poeta sin el poeta es en cierta manera dolorosa presentar su muerte; pero es también en cierta manera feliz: resucitarlo, recobrar en medio del derrumbe y de las ruinas mortales, el elemento más certificante de su vida: ¡Su aliento!

Cuando leemos los escritos de un poeta lo estamos escuchando con los ojos, hacemos lo contrario del ciego que para ver pone sus ojos en los dedos, y somos sordos que edificamos el sonido con la mirada, y, traspasando, como se dice hoy día, las barreras del sonido *vemos* la voz del poeta y la palabra llega a la mente aunque victoriosa, en cierta manera destituida de algunos poderes que ya nunca recobrá. ¡No debe haber sido lo mismo oír a Homero, o a Dante, que leerlos! Sus palabras han perdido algo de su sentido, precisamente porque ya no nos llegan por su sentido.

En cambio, cuando uno oye la voz de un poeta, sus palabras tienen la parte de cuerpo que toda obra de hombre debe tener. Tienen adherida materia humana, tienen sentido en el verdadero sentido de la palabra. La voz es la encarnación de la palabra. Es el verbo completo. El cuerpo viviente de la letra.

Fue precisamente estudiando la poesía del Padre Pallais que se me ocurrió una vez la teoría de la existencia de la

voz en la poesía, o mejor dicho, de que existe una poesía con voz, como también existe una poesía sin voz.

Hay poetas que, por lo general, arrancan su poesía tan directamente de la raíz intelectual de la lengua, que al escribirla queda como angélicamente desnuda, desprovista de ese revestido formal, de ese aliento de la carne que es la voz. Pienso por ejemplo en la poesía de Jorge Guillén, y su lengua poética me parece de palabras que no pasan casi por el labio, que no se impregnan de sonido sino de ciertas vibraciones inaudibles, estableciéndolas en los libros con cierta calidad de pájaros mudos cuyo trino es interno.

Pero hay otros poetas que le han puesto voz a sus palabras, y se siente que sus palabras están revestidas de ese hábito carnal, de ese sentido visceral del hombre. Y el lector y el crítico tienen que hacer el esfuerzo de adivinar no sólo su sentido metafísico sino el físico, adivinar su voz —no para rehacerla de una manera imitativa— sino para restablecer el aliento humano que impulsó sus sonidos, que grabó sus acentos y que se detuvo cansado, o sorprendido o intencionado en sus pausas y en sus puntuaciones. (Recuerdo a este propósito lo que me insistía Joaquín Pasos en una de sus últimas cartas sobre las flexiones de voz y sobre los gestos que debían acompañar su poema *"Canto de Guerra de las Cosas"*. Tal vez mi pobre amigo, como ya iba a morir, sentía más fuertemente la necesidad de dejar prendida, lo más posible, a su última y tremenda visión del mundo, esa parte carnal de su verbo, esa consistencia vital — ¡Su aliento! — a las palabras que sentía desprendérsele para siempre).

Dar con la voz en algunos poemas, es dar con el poeta además de dar con la poesía.

Precisamente la verdadera labor inteligente de los grandes recitadores, creo yo, es dar con la clave de la voz del poema.

Porque hay poemas que tienen voces (como las voces que oía Juana de Arco). Poemas con todo un pueblo dentro, como ciertos poemas de Whitman, y poemas que no deben nunca recitarse sino tan sólo leerse porque sus tenues ritmos

y palabras apenas soportan llenarse de un levísimo rumor o de discretos, muy discretos sonidos. . .

La poesía romántica y la poesía americana son poesías llenas de voz. La corriente expresiva de sus palabras arrastra, como en los grandes ríos de nuestro continente, una gran cantidad de sustancias humanas pronunciables y viscerales elementos impuros pero necesarios y vitales que nos han librado y nos libran de la *poesía pura*, de esa falsa poesía pura que, conforme al aforismo pascaliano, quiere hacer el ángel y resulta haciendo la bestia. . .

Pues bien, entre los poetas cuya poesía tiene un poderoso revestido de voz humana está el Padre Pallais.

En un trabajo que publiqué en LA PRENSA el día de la muerte del Padre —trabajo rápido, ceñido por el indecible cilicio de la prisa que ya tiene llagados mis cuatro costados de escritor— me referí, entre otras cosas imborrables de su original personalidad, a la *voz* del Padre Pallais, y la llamé *su gran voz griega*.

No fue una frase improvisada sino una definición íntima que ya me había formulado muchas veces después de oír conversar y recitar al Padre. Porque Pallais sabía largos pasajes de memoria y recitaba admirablemente a Homero y después de oírle muchas veces es que me pareció descubrir como esquema de su ritmo bucal, como andamiaje de su expresión lírica y como esqueleto mismo de su voz —si es que así puede decirse— el sonido griego.

El Padre Pallais hablaba, conversaba, diría yo, en exámetros. Se salía de ellos y volvía a ellos andando con pies homéricos, como si entre la flor castellana de su palabra y su raíz griega no hubiera tallo.

Esa fuerza de reventazón monótona y acentuada que el Padre Pallais ponía no sólo en sus versos sino en sus frases conversacionales:

*Oíd ¡Misa solemnis! Sorda Misa Mayor
en LA, para la ronca tumbazón del tambor.*

Esa fuerza:

*En bajos y contraltos, deprofundice el mar
sus sordinas molosas y espóndeas: Mozart. . .*

Y luego:

*Do, re, mi, fa, sol, la, misa del mar en "la"
Smaar, raag, braam, toomb, toomb, aaa!
Do, re, mi, fa, sol, la, misa del mar en "la"
Thaa, laa, ssaa, thaa, laa, saa. . .*

esa fuerza rítmica es completamente oceánica, es el ritmo mediterráneo impregnado en la lengua de los navegantes homéricos, en la garganta náutica de ese pueblo de archipiélagos, que el Padre Pallais tenía en la raíz de sus palabras, en el vértice nativo de su aliento, dándole a toda su poesía, en verso o en prosa, un movimiento o ritmo de oleaje tempestuoso o lánguido: a sus pareados, al irse y volverse de su voz — desde el ahuecamiento de la reventazón del tumbo hasta su acostumbrado *alargamiento* de las sílabas, como si las palabras se le fueran a la lejanía de un horizonte oceánico— y finalmente a la estructura de sus sermones y glosas que siempre volvían al punto de partida en un perfecto ciclo de oleaje marino.

Era el exámetro sustancial impulsando su voz. Impulsando todo su ser, porque hasta sus brazos los movilizaba como dos pareados, en la más viva mímica del exámetro, dándoles la flexibilidad, la danza, la agitación rítmica paralela a los acentos o pies griegos del verso. Y hasta ese abrazo final de sí mismo, ese típico gesto suyo de cubrirse con sus propios brazos, de encerrarse (ide ahogarse!) en el profundo movimiento oceánico de su verbo marino, era estupendamente conforme con el cierre lírico de sus poemas o de sus períodos:

*Y si te gusta, bueno, y si no, pues también
como el Dogma que tiene siete sellos. ¡Amén!*

Los poetas en la torre: Memorias del Movimiento de "Vanguardia"

*El presente trabajo nació de una charla patrocinada por el
Círculo de Letras "Nuevos Horizontes", en 1951, publicada
luego en una serie de artículos en la revista "Estudios Cen-
troamericanos" de San Salvador, El Salvador.*

1.

POESIA *nueva* ha sido llamada nuestra poesía. Este adjetivo (más eficaz que el de "*vanguardia*" que más bien califica nuestra actitud) no nació sin una misteriosa seguridad.

Comencemos, por tanto, por explicar esta *novedad*. Ahora resulta asequible y perfectamente normal para el paladar poético común, la poesía de Federico García Lorca o la de Neruda. He oído recitar con éxito pleno en salones burgueses y en teatros populares, los romances o los poemas de estos poetas y aun otras poesías más subjetivas y reservadas en su lengua. Sin embargo, hace veinte años, las poesías de Neruda y de Lorca pasaban sobre los oídos comunes con el rumor molesto del disparate. En los más bien-inclinados se percibía un esfuerzo como de adivinación. Había allí una lengua nueva, un modo de nombrar las cosas no sólo desusado, sino un poco mágico y hermético. Pero ¿por qué, un po-

co después, esa expresión ha sido entendida?

Tenemos que aceptar que la palabra, aunque subsista con sus mismos sonidos, tiene un ancho margen de significación sujeto al tiempo. Como el número 12 del reloj que no enumera la misma realidad al pasar el meridiano, que al sumergirse en la mitad de la noche. Las palabras, como los árboles, botan sus hojas cada otoño y no siempre anidan en ellos los mismos pájaros. Llega un momento en que el tiempo comienza a variar (¡una época nueva, una estación en la lengua!) porque la historia, o el vicio, o los ángeles han alterado algunos mecanismos de la vida: y entonces las palabras se gastan, se deshabitan lentamente, o se niegan a aceptar correspondencias, adjetivos o sintaxis que hasta ayer eran eficaces para el entendimiento y el diálogo. Son estos los momentos en que el poeta capta esa evasión de lo *indeciso*, de lo *caótico* sobre el gran instrumento del espíritu: la Palabra; y es empujado, por la fuerza de la necesidad de su expresión, a nombrar de nuevo las cosas, a redimir su lengua, a decir a tiempo —en su tiempo— su mensaje. Así nace siempre, cada vez que las palabras se desangran en el tiempo, esa necesidad que Hölderlin llamaba de “*verbificar el mundo*”.

Sin embargo, el fenómeno de la expresión nueva, de la poesía nueva, es casi siempre en el poeta —que por eso los antiguos le llamaban *vate*— un adelantamiento, un vaticinio, un ofrecer en profecía lo que el resto de los mortales no captará sino cuando las capas del nuevo tiempo se hayan acumulado en tal cantidad que su espesor haga palpable la *vera effigie* que en la palabra se acuña.

Hay un choque dolorosísimo entre todo movimiento de poesía nueva —llámese Homero o Góngora o Rimbaud o Darío, el poeta que lo produzca— y su mundo ambiental. Me causaba verdadera sorpresa en mi infancia poética, oír de personas ya mayores (¡cuánto sufrió en su Nicaragua natal el viejo maestro!) que Rubén Darío *no se entendía*. ¿Qué podían decir de los poemas de José Coronel Urtecho o de Joaquín Pasos, sino que eran disparates?

Pero ellos —los disparatados— ignoraban que el tiempo

les estaba despojando de sus más queridas palabras. Pronto, aun sus palabras de amor ya no plagiarían disimuladamente al viejo don José Zorrilla, *en su apartada orilla*, sino que insensiblemente rondarían los "*Veinte Poemas de amor*" o la "*Canción Desesperada*". Ignoraban —como suele suceder siempre al término común de los mortales— que una edad entera se estaba filtrando rapidísimamente por la hendidura de una enorme guerra mundial y de varias revoluciones trascendentalmente subversivas. La Belleza exigía ser nombrada con el divino tacto profético para salvarla del caos en que se sumergía. Porque la tierra incesantemente devora, y son los poetas los que rescatan, en incesante relevo, a las palabras de su hundimiento sepulcral, por cuanto son pronunciadas por hombres mortales. Esto era lo que cantaba el ya citado autor de "*Hyperion*" —el más grande poeta de la poesía— al decir:

"Empero lo que dura, eso lo fundan los poetas".

Lo dicho puede servirnos para aplicar a Nicaragua aquella misteriosa y profunda frase de Eliot que cito de memoria: *lo más interesante que puede sucederle a una nación es un cambio o una reforma métrica en su poesía*. Porque el ritmo poético es la expresión del ritmo vital y porque la poesía, hecha de palabras, es el manifiesto de las propias esencias. Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana.

En nuestra patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén Darío volvió —inmenso y desconocido como un dios extranjero— a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía.

Los inmediatos seguidores de Rubén Darío —en su gran mayoría— no tomaron del poeta innovador más que los elementos orquestales de su poesía, sin advertir que *el lenguaje poético puede ser llamado musical, no en la medida que sueña armónicamente y agrada al oído, sino por cuanto lo significado es inmanente a su forma*. Ellos no distinguían en aquella música (peligrosa para los imitadores, no para él)

“... la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año”,

como el mismo poeta advertía.

Esa fue la corriente, bien definida por Orlando Cuadra Downing en sus notas a la Antología de “POESIA NUEVA NICARAGUENSE” ¹ de los que siguieron lo estrictamente modernista de Rubén porque creyeron que ser *modernista* era el modo *ab eterno* de ser moderno; en vez de tomar de Darío su punto de partida, su impulso revolucionario e innovador y *continuar* su gran proceso de creación paralelo a la evolución del tiempo. Los seguidores de Rubén *perdieron* su tiempo.

Escaparon a esta sumisión paralizadora un número de poetas que deben ser considerados, en muchos sentidos como los pioneros nicaragüenses de la expresión nueva. Tal Alfonso Cortés, Salomón de la Selva, Guerra Trigueros, Adolfo Ortega Díaz y el Padre Azarías H. Pallais. Nosotros les llamamos los *precursores* porque fueron como un enlace entre la erupción volcánica de Rubén y la revolución lírica que nuestra generación de vanguardia debía pronunciar.

A excepción de Salomón de la Selva, que siguió adelante en el desarrollo temporal de su lírica (pero realizándola en el extranjero, es decir, sin una influencia inmediata o directa en Nicaragua ya que su obra más revolucionaria hasta fue es-

(1) NUEVA POESIA NICARAGUENSE. Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y Notas de Orlando Cuadra Downing. Colección La Encina y el Mar. Madrid, 1949. Pág. 486.

crita en inglés), los demás precursores llenaron un paréntesis de continuidad que no se vio obligado a la ruptura violenta inicial que a nosotros se nos impuso.

No toda generación poética surge con esa *obligación de novedad* de que antes hablaba. No toda generación encuentra la palabra *gimiendo por una redención*. Son términos bruscos, cortes sísmicos de la historia los que exigen la completa revisión de los instrumentos de la expresión poética. Hay relevos de *continuidad mansa*, y nuestros *precursores* —el Padre Pallais, por ejemplo— relevaron a Rubén, pero no fueron precisados por el huracán que, a nosotros nos empujó a romper con el mundo anterior, en aquellos momentos en que un fuego apocalíptico quemaba en América el último sueño rosado del XIX.

El genio enorme de Rubén fue, no sólo prever su tiempo, sino también el nuestro. Rubén fue más precursor nuestro que nuestros mismos precursores. Sin embargo, nosotros en el momento de comenzar tuvimos que atacar a Rubén Darío, porque había sucedido un cambio tan profundo y una virada tan redonda de los campos magnéticos de la poesía, que nuestra brújula encontraba estorboso el magnetismo centrífugo de su poesía, y esa su loca vibración por los temas exóticos que llevó a Francisco Méndez, poeta guatemalteco, a negarle su fe de sangre:

"No era del barro nuestro", dijo.

(¡Y no sabíamos lo que decíamos!). Por eso tuvimos un choque dolorosísimo: porque no sólo desechábamos el rubenismo postizo —todavía no del todo digerido en Nicaragua— sino también lo más firme y lo más nicaragüense de Rubén: su fuga al extranjero. Esa su peligrosa universalidad que tan fácilmente se nos convertía en exotismo. ¡Cuánto nos costó descubrir esta esencia vagabunda y exótica del nicaragüense! En realidad, contra quien nosotros (sin estar muy conscientes entonces de ello) combatíamos, era contra el último hijo del Renacimiento, mellizo en Rubén, del primer

hijo de una edad nueva que gateaba *a tientas, en intermitentes espantos*. Pero este *otro* Rubén tardamos algún tiempo en reconocerlo.

En resumen: sentíamos un cambio universal que nos obligaba a verter nuestro canto —nuestro mensaje— en forma nueva; en una lengua poética que inconscientemente robábamos al futuro o quizás a los incandescentes y misteriosos custodios de la belleza. Por otra parte, y agravando esta necesidad inefable de creación, sentíamos el enorme vacío de una Nicaragua inexpressada, en los mismos momentos en que el sacudimiento nacionalista de Sandino conmovía nuestros iniciales, puros y ardientes amores patrios.

Fueron, como ya muchas veces se ha dicho, dos jóvenes recién llegados del extranjero: José Coronel Urtecho de Estados Unidos, y Luis Alberto Cabrales de Francia, los que iniciaron la primera ruptura con el tradicional ambiente poético — ¡tan pobre! — de Nicaragua, e iniciaron los primeros cantos, o mejor dicho búsquedas del canto nuevo. En su expresión Coronel Urtecho fue mucho más a fondo innovador. ¡Siempre ha poseído un potentísimo olfato de adivino y en gran parte su obra ha sido reducida por esta condición suya de adelantarse a sí mismo!

Cabrales y Coronel Urtecho comenzaron una campaña esporádica a la que se unió Manolo Cuadra con sus bellos poemas iniciales —para mí los mejores suyos—. Recuerdo aquel que publicó en la revista granadina CRITERIO:

*“Yo soy triste como un policía
de esos que florecen en las esquinas,
con un frío glacial en el estómago
y una gran nostalgia en las pupilas.*

*Los peluqueros no tienen alma,
proclama mi barba sucia.*

*A mis pobres nervios enfermaron
tantas babosadas municipales:*

*calles inexpressivas
como películas americanas.*

*¡Pero yo arrojé la clava
y puse el alma en mi mano!"*

Esto sucedía entre 1928 y 1929. Todavía en el colegio Octavio Rocha y yo (y Joaquín Pasos que era un niño curioso) leíamos y digeríamos los escritos de estos adelantados. *En verdad que vivimos aislados los unos de los otros* —escribía José Coronel— *y todos los gritos lanzados por los elementos nuevos van a perderse en una soledad sin ecos.* José me buscó a mí como un cazador. Todo mal verso que yo publicaba —entonces atravesaba esa etapa entre ingenua y enfermiza de los primeros amores— me lo combatía a muerte y me leía las primeras obras de la nueva edad: Cocteau con sus asombros de niño prodigio, prestidigitador y angelista; Apollinaire, con su cabeza herida (¡casi un compañero de combate!) en la plenitud de su atrevimiento; T.S Eliot con su lengua *de todos los días* y la niña aquella que lloraba —*la figlia che piange*— en nuestros próximos pupitres; Pedro Salinas siempre el mismo como un Pedro; Ezra Pound, un Marco Polo fabulosamente cicerone; o bien Henry de Montherlant entusiasta manager de nuestras inspiraciones deportivas, ¡tan ardientes entonces! También mi inolvidable maestro el Padre Jaime Castiello me remontaba a los primitivos de la literatura castellana, a los preclásicos. Entre los dos me estaban purificando de mi infantil indigestión romántica. Después yo busqué a Joaquín Pasos que —al revés mío— parecía estar limpio y como preparado por los ángeles, para la primera comunión con la poesía.

Octavio Rocha y yo, al bachillerarnos, fundamos la página (una hoja dominical en "*El Correo*" de Granada) llamada "VANGUARDIA". Coronel Urtecho se había retirado al Río San Juan y desde allí nos enviaba largas epístolas-encíclicas que pasaban de mano en mano entre los primeros *vanguardistas*. "*¡Que surja una generación libre y alegre!*", escribía yo

abriendo las puertas de mis dieciocho años. Y Octavio Rocha sin creer en aquella frase boba de “*Tuércelo el cuello al cisne*” tomaba a su cargo el animalito rubeniano para otros usos modernos. He aquí cómo Octavio daba otra heráldica al cisne

EL CISNE ARIŠTOCRATICO

*¡Zas! ¡Zas! pomposamente
se sacude las alas
el cisne aristocrático;
es bello y blanco
pero muy orgulloso
Usa pañuelo de seda roja
bajo el albor del ala
y lo emplea cuando se moja
el pico.*

¡Zas! ¡Zas! pomposamente.

EL CISNE BURGUES

*Bajo y obeso,
obeso y bajo,
así es, así es,
majo y sin seso,
sin seso y majo
¡cisne burgués!*

EL CISNE ROMANTICO

*Usa una rosa en el pico
y se pinta las ojeras;
en el ala: un abanico,
un abanico de veras.*

Gusta contar las estrellas

*en el espejo del agua
y se alimenta con ellas
¡en el espejo del agua!*

Publicábamos, también los "Parques" de Coronel Urtecho, escrito dos años antes, cuando vivía en San Francisco de California. Nunca se ha estudiado como merece esta colección de XIV o XV poemas o PARQUES, cada uno de los cuales es una experiencia de orquestación nueva (Rubén lejanamente indica) y un ensayo de intrepidez metafórica e imaginista. Véase este ejemplo de su

PARQUE IX — (EN DOMINGO)

*Temblores lindos, como el "sí" de las niñas
hijos de los volcanes son los ratones
que abrevian la malicia de las campiñas
sobre el mantel de esperma de los sermones.*

*Pasan por los anteojos de los abates
como por una plaza las bicicletas
(plaza donde florecen los disparates
de los poetas).*

*Y pues Doña Venus come caramelos
un ratón la pincha como una espina
por eso en aeroplano sube a los cielos
o se fuga en una sentencia latina.*

*Mueren las ventanas todos los domingos
y las novias nuestras van a las praderas—
La buena semana corre en los fotingos
por las carreteras.*

*Mas según declaran grandes fabulistas
el ratón del campo no es inteligente,*

*y las estenógrafas tomarán las vistas
(del pic-nic) sin el menor inconveniente.*

José Román, que luego decidiría indecisamente por la novela, entró a la vida literaria (y al grupo de *vanguardia*) con unos extraños poemas elásticos y veloces, mezcla de letanías medioevales con corales de Jazz. Y en el trasfondo una burla de clown, estridente y amarga. He aquí un fragmento de su

PRELUDIO A MANAGUA EN B FLAT

Cuántos millones de almas hablaremos inglés.

Yes Sir.

El Teniente Rotten,

El Capitán Dem,

Coroneles Shark, Comandantes Dog

y los Generales y Ministros Hell

Rosados.

Uniformados.

Admirados.

Tatuados.

Yes Sir.

Managua, Managua: ya estás civilizada.

Te ponen traje kaky

tu gente extranjera

hasta tu catedral es importada

pronto en ella veremos

un dios English speaking.

Ya estás civilizada.

Yes Sir.

Detrás de esta burla a la ciudad intervenida por los marinos yanquis, estaba la otra cara, agresiva y boxeadora de los sonetos y poemas de Manolo Cuadra o la invectiva infantil, pero extra-ordinaria de Joaquín Pasos en aquel poema colegial TIERRA NUEVA, recitado inesperadamente en un acto

público del colegio y publicado por nosotros en "VANGUARDIA".

*Váyanse, váyanse, yankees
váyanse, váyanse, váyanse
váyanse, váyanse, yankees
Esta es tierra con perfumes sólo para nosotros.
¡Cuántos siglos habrán de pasar para que vosotros
sintáis cómo ciertos árboles frutales llegan
[hasta el alma
y cómo hay aves que sólo cantan para cierta raza.*

Pero Joaquín, que tocaba como se debía el tema *nacional* en aquella hora de levantar bandera, no era ajeno, ni mucho menos, a aquella preocupación por la expresión y su lucha, de que antes he hablado. Hay un poema suyo "POR, EN, SIN, SOBRE, TRAS. . . LAS PALABRAS" que, con toda la ingenuidad de sus diecisiete años, es un manifiesto de reforma trascendente del verbo:

*Escribamos palabras sencillas,
De buen corazón
Y adornemos con azul de cielo
Nuestra expresión.*

*Hoy, abramos el grifo de las cosas sencillas
En la pendiente del cariño,
Y que suenen las palabras tranquilas
Como risas de niño.*

*Y Hablemos, hablemos con gentiles y francas
Palabras de ancho cuello y corbata escocesa;
Y con palabras leche, de hermosas golas blancas
Y de boca minúscula, roja como una fresa.*

*Ciertos días me asomo al balcón de mi casa
Y me quedo extasiado con los ojos abiertos*

*Al mirar a las niñas palabras de la plaza
Jugando a las canicas en los labios desiertos.*

*Y los niños que juegan. Las palabras
Con calzones bombachos.
Todas las ingenuas palabras, palabras abejas
Palabras arenas, palabras Mombacho.*

*De todo hay en mi cielo: Las palabras
Que retozan en el Parque Infantil
Y las que sueltan junto a los labios rojos
La melodía sin fin.*

*Llamad a los niños
De buen corazón
Y pongámosle calzones bombachos
A nuestra expresión.*

Igual sentido revolucionario hacia la sencillez, hacia los orígenes y hacia el pueblo, encuentro en el poema mío "ARS POETICA", publicado por esos días, que aborda —con iguales balbuceos infantiles llenos de resolución— ya no propiamente el problema de las palabras sino del canto. ¡Ya se presiente en esta ARS POETICA la futura ruta de la poesía nativa que me tocaría inaugurar un año después! He aquí unos fragmentos:

*Volver es necesario
donde cantó sus versos el pueblo poblador,
hablar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor.*

*Que sonría entendida la juana cocinera
y que el verso no extrañe a la luz del comal,
que lo pueda en su trabajo decir el jornalero,
que lo cante el guitarrero
y luego lo repita el vaquero en el corral.*

y terminaba:

*Decir lo que queremos:
Querer lo que decimos.
¡Cantemos
aquello que vivimos!*

Así abríamos el agitado año 1929. Estos eran los baluceos de nuestra primera poesía. Estábamos en lista: Coronel Urtecho, Cabrales, Manolo Cuadra, José Román, Octavio Rocha, Luis Downing, Joaquín Pasos y yo. De pronto apareció una muchacha de bellísimos ojos y aire campesino. Nos llevaba unos romances tan bellos y frescos como los oco-tales del Norte. Era Carmen Sobalvarro, la melancólica enamorada de César Augusto Sandino.

2.

Para apreciar el impulso inicial de nuestro movimiento literario, para conocer las fuentes en que bebimos la primitiva energía, debemos detenernos un momento en este memorial y mirar el mundo literario de entonces con los ojos con que nosotros lo miramos.

Nada da mejor razón de nuestro combate (con el ímpetu y la parcialidad y las palabras necesarias y propias en aquel comienzo) que este párrafo polémico de José Coronel, tomado de las primeras páginas de *Vanguardia*. Dice:

"Creo que el Dr. XX no está en lo cierto cuando afirma que la reacción contra el romanticismo no es obra exclusiva del vanguardismo. Al decir que el realismo y el naturalismo fueron reacciones anti-románticas el Dr. XX sufre una equivocación, pero la sufre en buena compañía porque como él opinan muchos ilustres historiadores de la literatura del pasado siglo. Pero había que alejarse un poco más de aque-

llos tiempos para percibir que el realismo y el naturalismo fueron no reacciones “contra” el romanticismo, sino reacciones “en” el romanticismo y “del” romanticismo.

Fue el disgusto del romanticismo idealista, fantasmagórico y sombrío el que llevó a las gentes a un romanticismo de documentos humanos, de carne viva, de meticulosa exactitud. Un gran francés, en frase inolvidable, llamó al naturalismo la letrina del romanticismo. Y hasta el “modernismo”, que pretendía ser algo nuevo, fue la disolución, el acabóse del romanticismo —un romanticismo decadente, un “decadentismo”—. Contra el sentimentalismo, contra la emotividad, contra el verbalismo retórico empezó la reacción de los primeros escritores de vanguardia, de una manera espontánea y quizás inconsciente, como en Arthur Rimbaud. Con el Romanticismo estalló para siempre todo el volcán de literatura, de retórica que se venía acumulando en las lenguas modernas desde antes del Renacimiento. Esa reacción anti-romántica no fue sino un motivo, un principio para buscar algo nuevo entre los nuevos horizontes de la vida. Cuando quedó al fin revelada, digamos mejor, cuando quedó enteramente desenmascarada la gran farsa romántica, los escritores y los poetas se preguntaron cómo decir las cosas nuevas, los nuevos sentimientos, los nuevos sueños, las inconfesas imágenes de un mundo de pronto descubierto en toda su desnudez. El fracaso de la grotesca mascarada del siglo XIX produjo un asco por toda la literatura, un asco que comenzaron a sentir los simbolistas como Verlaine, ya, como sienten el asco de la fiesta los últimos borrachos. ¿Qué hacer ahora, cómo cantar ahora? Esa pregunta es todo el vanguardismo”.

Pero debía ser Rubén quien nos llevara una vez más a Francia para librarnos, en gran medida, de la misma Francia. El fue quien nos llevó a la presencia de esos dos grandes atormentados que custodian, como mendigos pisoteados por la multitud ignara, las puertas de la poesía nueva:

El Conde de Lautreamont y Arturo Rimbaud.

De estos dos grandes libertadores de la expresión poética, nombradores salvajes del nuevo mundo que se abría, quedó marcada nuestra generación de una manera indeleble.

En un país opuesto pero cercano, nos encontramos con otro hallazgo del formidable sabueso literario que era Darío. Me refiero al rugiente León Bloy, el reverso divino del satánico Lautreamont, de cuya influencia poderosa hablaré largamente alguna vez en mi vida.

Había otra línea: la que devenía de Stephan Mallarmé a Paul Valéry; pero este pasaje mental con olor a matemáticas —clínica abstracta de la belleza— no fue visitado más que esporádicamente por nuestros poetas, porque la temperatura de nuestros actos creadores, tropical y exigidamente primitiva, nos conformaba para otras apetencias.

Lo dicho hasta aquí puede aclararnos el porqué en nosotros no marcó su influencia tan violentamente —como unos años más tarde en el resto de América— la nueva generación española. Nuestro grupo, aunque bastante menor en edad que los de esa generación peninsular —los Lorca, Salinas, Alberti, Diego, etc.— se adelantó mucho a sus propios años, hasta traslapar sus actividades con aquella. Pero, sobre todo, se conectó con las fuentes que a estos mismos nutrieron, y lo que los españoles hicieron en español con la herencia de Rubén, nosotros lo hicimos en nicaragüense. Recuerdo cuando años más tarde conversaba con Rafael Alberti, sobre los numerosos paralelismos y coincidencias que encontramos entre sus comienzos y los nuestros, entre sus *descubrimientos* y los de nosotros, a pesar de los mundos ajenos en que nos tocó movernos. Nosotros nacimos en nuestro linaje, de los clásicos. Y sobre todo de los *preclásicos*. (Los jesuitas nos colocaron en los mismos bancos escolares del niño Rubén). Pero revolucionamos con armas extranjeras. . . cosa muy nicaragüense. Todo el movimiento de vanguardia francés fue amorosamente conocido y traducido. (Una de las obras de las cuales nos gloriamos es la de haber presentado sus traducciones en Nicaragua cuando en la mayor parte de América todavía eran desconocidos sus autores). Y con el aliento de esas

lecturas, donde se van sumando los nombres de Guillaume Apollinaire, Valéry Larbaud, Giraudoux, Cocteau, Claudel, Max Jacob, André Salmon, Raimond Radiguet, Paul Morand, Georges Duhamel, Gide, Montherlant, Jules Supervielle, etc., abrimos nuestros primeros caminos.

José Coronel —y el inexplicable inglés por don divino de Joaquín Pasos— nos abrieron paralelamente las puertas de la poesía inglesa y norteamericana modernas. ¡No puedo dejar pasar este recuerdo sin rendir un tributo de agradecimiento a Eliot, cuya tremenda “*Tierra Baldía*” —“*The Waste Land*”— (junto con el implacable “*Consuelo de la Carroña*” y los otros *sonetos terribles* de Hopkins) nos arrojaron a la noche oscura de la poesía, al purgatorio: de donde regresamos purificados y encendidos en busca de Beatriz!

Pero, releendo lo anterior, limitamos demasiado el campo. Otros poetas se colaban: un Stephan George (alemán), o la vieja y deleitosa poesía china, o el bullicioso Marinetti con su Futurismo tan circunscritamente presentista, o Jorge de Lima, el admirable católico brasileiro que entonces acababa de capturar su ángel, o los poetas indios precolombinos que en algunas escasas traducciones se nos abrían con mundos misteriosos llenos de vértigos. . . ¿Cómo reconstruir aquella navegación infatigable? ¿No dice algo de todo ello la poesía insujetable, firmada un día en Noruega y otro en Vladivostok, de nuestro querido Joaquín, que no conoció otro barco que su dulce hamaca nativa, colgada de pared a pared? ¿Y el ansia oceánica de Luis Downing, que al fin acabó fugándose de soldado a la destrucción del mundo? ¿O las caminatas a pie del sacerdote peregrino Azarías Pallais, que vivía en su “*Brujas de Flandes*” y cuya sotana estaba cubierta por el polvo de todos los caminos nicaragüenses? ¿Y la estrella que yo amansaba leyendo al contagioso Marco Polo? ¡Oh viejo Padre de viajeros, navegante Rubén, Homero con los ojos de Ulises, capitán de esta tierra poblada de tripulantes donde todos sueñan!, como en el nostálgico poema “*COOK*” de Joaquín Pasos:

*"en las lejanas aldeas escupidas detrás de las montañas
[azules,
o en las grandes ciudades insospechadas, puestas
[a secar al sol,
donde otros hombres convivirían con nosotros,
[y conoceríamos sus almas de otros moldes
y ciertos golpes minúsculos detrás de sus pupilas. . ."*

Para agitar a la oronda burguesía de Granada, para construir un ambiente nuevo y culto, para combatir la deprimente mediocridad de ciertos círculos monopolizadores de la literatura, nuestra actividad poética estaba condimentada con alegres críticas, recitales, polémicas, encuestas y manifiestos. Nos reuníamos a menudo en la Torre de la Merced de Granada (la del poema de José Coronel Urtecho:

*"... erguida
profesora de fuerza y de constancia
con tu nostalgia de gracia
con tus escapularios y medallas
bajo tu parasol del mediodía
Presidenta de las Hijas de María").*

Después del almuerzo, aprovechando la sombra y las brisas de la dulce siesta tropical y lacustre, subíamos a su campanario con libros y con papeles de poemas recién terminados, o con cuadernos en blanco para colaborar en algún trabajo de polémica o de crítica, y tras los interminables escalones sombríos nos alegrábamos los ojos con la visión blanquísima y silenciosa del mediodía granadino, con su lago enorme, poblado de velas y de islas, y su manso volcán Mombacho, echado al pie de la ciudad como león custodio de sus sueños. En esta torre comenzó nuestro jubiloso descubrimiento de la poesía y de Nicaragua, para que se cumpliera la palabra del poeta:

*"¡Torres de Dios, Poetas,
Pararrayos celestes!"*

Nuestro primer recital fue realizado en un colegio de la ciudad. Ocupábamos el escenario (teníamos buenos recitadores y un magnífico bailarín que era Luis Castrillo) mirando en el público rostros muy poco amigos; pero contra todos nuestros temores de ser apedreados, tuvimos un éxito completo. Por este tiempo se publicó "LA CHINFONIA BURGUESA", largo poema hecho al alimón por José Coronel y Joaquín Pasos, que podría ser el himno de aquella etapa anti-burguesa y cuyas fuentes populares, que dieron origen a todo un tipo de poesía que llamamos *chinfónico*, comentaré al referirme a nuestra poesía *nativa*. Otros poemas que ensayamos fueron los caligráficos haciendo explotar la paciencia de nuestros tipógrafos en la *Página de Vanguardia*. Joaquín se había inventado dos personajes a quienes hacía frecuentes entrevistas periodísticas y quienes firmaron poemas y aun artículos bastante irreverentes que nos divertían como una obra de teatro vivo, porque a menudo eran el tema de las conversaciones de la ciudad, o eran contra-atacados por los políticos, o insultados por los literatos ofendidos. Pedrito Ortiz fue uno de ellos. Padeció por nosotros largos odios. Fue confundido con muchos mortales homónimos dando lugar a *rectificaciones* violentas. Y al fin, cuando un Director de Policía poeta (que fue atacado por nosotros por un mal soneto) buscó un pretexto, el pretexto de que éramos sandinistas, para encarcelarnos: Pedrito Ortiz fue enlistado e inútilmente buscado por los gendarmes para que nos acompañara tras las rejas.

Entre los tipos interesantes que formaban nuestro grupo en esos días, no quiero dejar de citar a Bruno Mongalo, el herrero-poeta. Después de muchas invitaciones accedió a llegar a una tertulia nuestra, pero como Joaquín reía sin cesar y como era frecuente que alguien propusiera proyectos terribles —demolición de edificios, asesinatos de personalidades, complots perfectos, etcétera— se negó a volver diciendo que él *era un poeta serio*. Nosotros volvimos muchas veces a su taller a arrancarle sus últimos versos y nunca faltó su firma en nuestros manifiestos (aunque nos enviaba protestas incandes-

centes reafirmando *su seriedad*). Su poesía era maravillosa, como un Aduanero Rousseau escribiendo. He aquí esta titulada:

GURRION

*Decís que soy errante gurrión
Está bueno, pues. Seré errante gurrión.
Pero la primer flor que pique
será la flor de tu corazón.*

y esta otra:

BIOGRAFIA

*Tú eres bueno
Tú eres malo.
Bruno Mongalo.*

No todo, sin embargo, era infancia terrible. Habíamos fundado en la Torre la Anti-Academia Nicaragüense, y un día nos convocamos para redactar una exposición y proclama que sirviera de punto de partida para una labor ardua y amplia. Por una casualidad encontré entre mis viejos papeles el texto de esta "Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense" (1930) y al releer el documento después de tantos años, no pude menos de emocionarme porque parece escrito con el don profético. Allí está en larva, expresado como perspectiva futura, todo el camino que durante más de veinte años recorrió nuestro primitivo grupo y los excelentes muchachos, que luego, al correr del tiempo, se le agregaron. Decía así:

"1o.— Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes, de afición literaria para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva

de una literatura nacional y constituir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación.

2o.— *El nombre de Anti-Academia y la estructura circular de la agrupación tienen por objeto facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil que serán distintivos del movimiento.*

3o.— *El trabajo de la Anti-Academia se circunscribirá únicamente a las manifestaciones comprendidas en el nombre de bellas artes, en las fronteras de nuestra Patria. Este trabajo comprenderá dos movimientos: el de investigación y el de creación. El movimiento de investigación tiende a descubrir y a sacar a luz a toda manifestación artística nicaragüense del pasado, que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional, movimiento que supone la antiposición de combatir toda manifestación del pasado que sea espuria, hechiza, estéril, en una palabra, académica. El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construídas en un espíritu esencialmente nacional y por consecuencia unbilicalmente personal.*

4o.— *Contamos con la buena voluntad de todos los anti-académicos y de los que deseen serlo, empeñada en trabajar constante y disciplinadamente para hacerle atmósfera a nuestro modo de sentir la nación y de expresar en forma de arte la esencia misma de la emoción paisana. Para ello es necesario A): mantener la unión espiritual entre nosotros mismos por medio de la conversación asidua, de la emulación amistosa, del trabajo en común, de las manifestaciones en grupo, del intercambio de lecturas, de las batallas, escaramuzas y guerrillas al unísono, del café, de la revista, de la antología, del banquete, del teatrillo, de las peregrinaciones, etc. etc. B): emprender la conquista del público apoderándonos de su atención por medio de golpes de estado artísticos, del*

escándalo intelectual, de la crítica agresiva, de la batalla literaria, de la descarada exposición de arte moderno, de la acusación contra la esterilidad, anemia, paludismo y otras enfermedades de la literatura académica y por otros muchos medios efectivos como por ejemplo: 1— dar a conocer la técnica de vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua, a pesar de que ella permitiría a los jóvenes expresar sus emociones personales y su sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso. Esto se hará, traduciendo nosotros mismos, de las lenguas que conozcamos, poesía que nos sirva, no como un modelo que imitar, sino como un ejemplo de libertad que seguir, y dando corrimiento a los libros de arte y literatura que reflejen el espíritu nuevo de otras naciones. Lo cual será compensado por los trabajos de investigación que llevaremos a cabo en el campo de nuestras artes y letras del pasado y del verdadero folklóre nicaragüense, pues tales manifestaciones de arte nuestro, nada tienen que envidiar en espontánea audacia, en sabor virgen y en pureza artística a las referidas manifestaciones de arte extranjero. 2—lanzando un manifiesto literario y artístico en que exponremos nuestro concepto general de la estética, nuestro criterio sobre la técnica y en que trataremos de abrir las perspectivas que nuestra tierra ofrece a los artistas que deseen, en primer término dar rienda suelta a la emoción de ser y estar en Nicaragua, y en segundo término hacer esta tierra y este espíritu, amables, sensibles, tangibles, concretos, asimilables para todos, en una palabra, emprender la recreación artística de Nicaragua. 3— acometiendo por nuestra cuenta un renacimiento de las artes y las letras nacionales, fuera de todo entorpecimiento político, comercial y extranjero; dedicándonos con todo empeño y valentía, si es necesario con heroísmo, a la creación de la poesía nacional, del teatro nacional, de la pintura, de la escultura, de la música y de la arquitectura nacionales, sin tomar en cuenta el mal gusto de los ricos, los prejuicios de los académicos, las burlas de los pedantes y la indife-

rencia de los pobres. Desconocemos la palabra imposible; queremos hacer uso de todos los medios, hasta de la dinamita y del fusil literarios para emprender nuestra revolución incruenta, que es más noble, más gloriosa, que las sangrientas revoluciones partidaristas, más útil que las obesas hartazones comercialistas.

5a.— Para dar estabilidad y eficiencia a nuestro movimiento, necesitamos fundar con cierto carácter institucional, algunas pequeñas empresas que sean como los ejes o carriles de nuestro vehículo, y que serán por de pronto los siguientes:

a) Café de las artes: Fundaremos, o bien escogeremos entre las cantinas, restaurantes, mondonguerías, mesones o posadas existentes, una que sea punto de reunión y de entrenamiento de todos los que sean o se sientan anti - académicos; lugar que protegeremos, decoraremos, y al que daremos el hermoso nombre de "Café de las Artes". La entrada será libre y gratis, igualmente la conversación, pero se fijará un día especial cada semana en que la asistencia será particularmente recomendable y extraordinariamente grata.

b) Teatrito: Abriremos en cualquier plaza o barraca, o escenario existente, un teatrito en el que exhibiremos nosotros mismos piezas de teatro moderno extranjero, misterios, autos, bailadas o bailetes, coloquios, entremeses, pastorelas y toda suerte de actos, de actores y títeres, del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro.

c) Informes: Presentaremos frecuentemente informes de estudios hechos sobre las artes indígenas, coloniales y populares de Nicaragua.

d) Cuadernos vernáculos: Publicaremos periódicamente unos cuadernos vernaculares en que daremos a conocer los trabajos artísticos de la vanguardia literaria que formamos.

e) Antología: Editaremos también a su debido tiempo y sazón, una antología de la poesía nueva que se haga en Nicaragua, para darla a conocer a nuestro público y al extranjero. (para la publicación de nuestros informes, cuadernos, etc., contamos con nuestra propia fuerza, con la ayuda de algunos propietarios de imprenta, con la misma Academia de la Lengua, nuestra antagonica, que no podrá

menos de apreciar la importancia, siquiera histórica, de nuestras investigaciones, y por último, hasta con el Supremo Gobierno).

De esta manera exponemos ligeramente los firmes propósitos y perspectivas generales de la Anti - Academia que hemos fundado y a la cual pertenecemos.

(f) *Bruno Mongalo — José Coronel Urtecho — Luis Castrillo — Joaquín Pasos Argüello — Pablo Antonio Cuadra — Octavio Rocha — Luis Alberto Cabrales — Manolo Cuadra — Joaquín Zavala Urtecho.*

Inmediatamente comenzamos a trabajar. Durante días enteros preparamos la decoración, el letrero y muebles del Café de las Artes. Hicimos el menú de la comida inaugural. Era éste:

M E N U

Cocktail Cocteau

"CANCION PARA ABRIR EL APETITO"

por: Joaquín Pasos

(Vins blancs)

"POLLITA"

por: Luis Downing

Tío Conejo a la mayonaise

(Agua del poeta Apollinaire)

"PAVO"

por: Octavio Rocha

Tallarines simultaneístas

*Champagne Claudel
Miel de Coronel*

Postre
"CANCIÓN DE LA NARANJA"

por: Pablo Antonio Cuadra

Café . . . de las Artes
Cigarrillos
Palillos

Hicimos las invitaciones. Gastamos, Imaginamos. . . Pero un día antes de la inauguración el dueño de la casa, al ver nuestras decoraciones, se negó rotundamente a alquilarnos el salón y nos sacó de allí. ¡El cubismo había perdido su primera batalla en Nicaragua.

3.

La marea universal de la *literatura nueva* invadía las costas de nuestra patria en los precisos momentos en que otro movimiento interno, de igual o mayor fuerza expresiva, surgía con volcánica potencia, de las entrañas mismas de Nicaragua. La bandera flameante de Sandino alzó vuelo entonces, como un quetzal mitológico, entre las verdes selvas del norte. De fuera nos venían invitaciones de formas nuevas para la expresión. De adentro surgía, con misterioso ardor telúrico, la materia caótica y violenta deseosa de expresarse. ¡Nunca hubo momento más lleno de relámpagos patrióticos que en aquellos años de tempestad nacionalista!

Comenzábamos a descubrir la poesía y algo así como un terremoto —el *olingo* sonoro de las entrañas nicaragüenses— nos hacía volver los ojos con respeto sagrado a otra novedad virgen: la tierra patria. No puedo ocultar nuestra edad: éramos casi niños. Pero si a alguien debemos el haber buscado sedientamente a Nicaragua —cuando el mismo Rubén nos pagaba el pasaje para huír de ella—, es al legendario *Guerrille-*

ro que aparte de su propia guerra, estaba librando en nuestra imaginación toda una Iliada nueva, entre cítaras de rapsodas ciegos, dioses lares y palabras llenas de intimidad terrena. Fueron días de ansiedad y de poesía con una parte del sueño militarizado. Nos marchaban soldados detrás de los ojos: soldaditos de chamarra y caite.

Recuerdo la pequeña casa de Abelardo Cuadra, estudiante de Derecho entonces, y el gran mapa de Nicaragua colgado del muro blanco de su cuarto. En el mapa un retrato del General Sandino. Y al pie del mapa una vieja espada de alguna guerra antigua nacional. Era el altar. Nos reuníamos en las tardes después de las clases y Abelardo, con su espíritu castrense que ya apuntaba, nos exigía un saludo ritual ante el retrato del *Libertador*. Llegaban muchos estudiantes ajenos a nuestro grupo y a nuestros entusiasmos literarios, pero la *hermandad* se hacía allí alrededor de otro eje. Y nos leíamos proclamas. Y se estudiaban planes imaginarios de guerra. Y se leía a Napoleón y a César, y una noche asistimos a una junta secreta para tomarnos los vapores del Lago para juntarlos a la rebelión del Guerrillero. Yo recuerdo borrosamente el miedo y la emoción desconocida con que seguía los proyectos y recibía las órdenes de aquel loco plan de estudiantes y niños —que falló no recuerdo por qué tremendo error táctico, pero que fue planeado con toda seriedad y con todo el valor de nuestra ignorancia— mientras unos vigilaban militarmente las puertas y Coronel Urtecho, a pesar de su apellido militar, manifestaba claramente su decisión de quedarse en casa para elaborar los partes y manifiestos. Otras veces nos llegaban misteriosos paquetes de hojas sueltas y retratos. Venían de América del Sur, de Honduras y de Méjico, y se repartían secretamente entre estudiantes y colegiales. Una tarde leí a los concurrentes, tímidamente, una cancioncilla contra marinos yanquis que comenzaba:

*Viene el marinero fiero
con tres sirenas pintadas.
Por el agua*

*Viene a Nicaragua
a pelear.
Por el agua del mar.*

Terminaba combativamente y anduvimos buscando ponerle música. Otra tarde fue Manolo Cuadra quien soltó un tremendo soneto que al poco tiempo se hizo famoso en toda Nicaragua. Estaba dedicado a Miguel Angel Orteza, el más extraordinario de los lugartenientes de Sandino (un joven de largo cabello rubio que comandaba una compañía de muchos invencibles) y decía:

*No porque en las Segovias el clima fuera frío
tuvo este Miguel Angel en las venas, horchata
Cierto que cuando niño supersticioso y pío
sonaba en las "Purísimas" su pito de hojalata*

*Pero ya crecidito, cuando el funesto frío
permitió que a la patria hollara gente "gata",
en nombre de la selva, de la ciudad y el río
protestó Miguel Angel, ¡la cutacha! ¡la reata!*

*Murió en Palacagüina peleando mano a mano;
bajó desde las nubes más de algún aeroplano
y tuvo en la cruzada homéricos arranques.*

*Usaba desde niño pantalones de hombre
y aun hecho ya polvo, al recordar su nombre,
se meaban de pánico los yanques.*

También Carmen Sovalbarro, la poetisa que se unió a nuestro grupo por aquellos años, nos daba sus romances sandinistas y a veces nos mostraba cartas del guerrillero —misteriosas como sus raros ojos negros— y nosotros agregábamos capítulos de leyenda y de amor al vuelo del quetzal. Así escribí mi primera novela, —que debió ser espantosamente ma-

la—, pero para cuya honesta preparación escribí cartas hasta al mismo General Sandino quien nunca me contestó.

Todo este fervor y sus delirios formaron el horno donde debía cocerse el barro de nuestro canto nativo. Una vez removido el fuego del amor patrio, se abrió para nosotros una etapa nueva de búsqueda de la originalidad. La fórmula era clara: *lo original era lo originario*. Y nos fuimos al pueblo interrogando su voz, su expresión, su lengua viva, sus formas, sus *nombramientos*. En un principio captamos lo más superficial y aparente de la vieja y tradicional poesía popular. Estudiamos el canto de las guitarras nativas, las rimas de las Canciones de cuna, de los juegos infantiles y comenzamos a verter en esas formas ingenuas nuestra balbuciente inspiración nicaragüense. De esta etapa inicial es mi primer libro, o colección de poesías que en ese entonces reuní en un cuaderno manuscrito bajo el título de "*Canciones de Pájaro y Señora*". Su fuente la encontraba en un tipo de cancioncillas amoratorias y típicamente nicaragüenses (sobre todo en los departamentos de Granada y Masaya) en que el amor se canta pajarera-mente. Los pájaros son figuras —una y otra vez— de todos los sentimientos dulcemente humanos:

*Despierta pajarita, ¡ay!
que vienen los rayos del sol;
no vaya a ser que dormida
me cambies por otro amor . . .*

En tales ánforas con plumas vacié mis amores. Recuerdo, entre otras, aquella cancioncilla titulada "3", típica de esa etapa infantil y popular:

*Tres pájaros soy y trino.
De pluma si escribo y amo
De luna si bebo vino
De sombra si vivo en vano.
¡Más vale pájaro en mano!*

Coronel Urtecho y Joaquín Pasos ensayaron otro tipo de forma poética en la *Chinfonía Burguesa*, poema que luego ampliaron y convirtieron en obra de teatro bufo. He aquí lo que sus autores escribieron al presentar la Chinfonía: “... *He mos pretendido dar a nuestras rimas populares o rimas infantiles un carácter más capaz y elevarlas a la altura de la composición complicada. . . Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos, calidades que son éstas: 1) La rima en serie y el valor sugerente de la rima; 2) fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos*”. Vale la pena transcribir unos trozos de este poema que nació en Nicaragua antes de que García Lorca y Alberti, navegando por otros rumbos, descubrieran también a don Pirrimplín o a la Pájara Pinta. He aquí el

DIALOGO A LA SORDINA

— Chocoyito real

¿qué tal?

— Bien.

Vengo a la pantomima.

— Bien.

Siéntate en esta rima.

Déjame abrir tu corazón

con un tirabuzón.

— ¡Non!

La caja de caudales de papá

se abre con llave de fá

o con llave de re.

Yo no sé.

— Yo la abriré

con una P

... ¡Yo quiero tu dinero!

- *Y yo te quiero
como papá a su bolero.*
- *Te espero en el esperadero.*

AGITATO FURIOSO

*Todo esto lo han sabido
Doña Chomba y su marido.
Junto a la estufa bufa
como una loca oca cocoroca foca foforoca.*

*Grita un grito.
Pita un pito:
¡Fifi! ¡Fifiit!*

— *Lo mato.
¡Le quiebro un omoplato!
¡Un pie!
¡Un peroné!*

— *¡Pueta
de la nariz a la jeta
le rompo una falangeta!*

*Doña Chomba kekereké kokorokó, kikirikí
¡Fifi!*

*Doña Chomba kakaraká
¡Qué gritos, qué patadas, qué bufidos,
[qué resoplidos dá!
hasta que cae desmayada en el sofá,
en el sofá Sabá*

Y este otro trozo que gustaba de recitar Rafael Alberti:

PIANO PSIQUICO

*Don Bombín saca su alma de su almarío
su alma de propietario millonario
y lentamente inventa el inventario siguiente:*

*Tengo
una espiroqueta pálida de abolengo
un zancudo en mi escudo
y un higo en el ombligo.
Yo soy un tinajón con corazón
un tinajón con saco y pantalón
y de mi saco saco una petaca flaca
y una lágrima seca . . . (etc.)*

El romance, las rimas, la cancioncilla guitarrera, toda la flora popular fue buscada, estudiada en sus ritmos y vertida o transformada con alegría y amor.

Pero, a tantos años, cuando todo el movimiento del continente ha explotado en esta veta popular y aun abusado de ella, los descubrimientos de entonces ya no nos llegan con la frescura y la riqueza expresiva que para nosotros tenían. Hay que considerar el cerrado horizonte que nuestra generación encontró ante sus ojos interrogantes. Cuando comenzamos a investigar el folklore, sin técnica ni metodología, sin otro dato o pista que nuestra propia fe en su existencia, los viejos nos decían que eso ya estaba muerto. “*Las victrolas acabaron con las guitarras*” fue una frase de las muchas alentadoras que recibimos. Y en parte era así, pero en los centros urbanos. En las ciudades menores, en las aldeas y los campos, el pueblo aún creaba con hermosa y original vitalidad. Y de ese pueblo vivo fue de quien recibimos una visión nueva del ser y de la expresión del nicaragüense. Luego, ya no nos interesaron tanto la exterioridad de las formas poéticas, como la inmanencia y el misterio del hombre - creador, creado a su vez por el paisaje y la tierra, y las raíces hondas de su lengua reelaboradas por el mestizaje.

Ibamos buscando la médula.

Sentíamos, pues, lo que en el lenguaje seco e inexpressivo, influenciado por Marx, hubieran llamado *preocupación social*. Pero era algo más. Una preocupación sagrada, religiosa, por el alma de este pueblo duro e inteligente, capaz de dar un Sandino y un Rubén Darío en la misma medida en que su paisaje reúne lagos y volcanes, suavidad y ritmo de aguas poéticas, fuego y violencia plutónicas, para una empresa colectiva todavía germinal.

Y entonces fuimos buscando traducir poéticamente estos matices hondos del hombre y la tierra. No ya el mero folklorismo, sino poemas entrañables con los zapatos llenos de lodo y de caminos. Así nació, así acogimos el metro largo, medido con cansancios de llano, con respiraciones de jornadas —algo como el metro de los salmos bíblicos, poesía de un pueblo en peregrinación— de mis poemas nicaragüenses, de los nativos de Joaquín Pasos y otros.

Fue un tiempo de coincidencias hermosas: Apareció "*Caminos*", la obra cumbre de nuestro archipreste poético el Padre Azarías H. Pallais; obra entrada jubilosamente en la gracia de los caminos nicaragüenses, los caminos recién lavados por la lluvia, los asolados y desolados por los rojos *veranos*, los asombrados de la noche. José Román aparecía también buscando a Nicaragua con sus cantos congestionados de Jazz. José Coronel abría un nuevo paréntesis a su inquietante búsqueda de comarcas líricas vírgenes con su "*Oda al Mombacho*", "*Pequeña Oda al Tío Coyote*", su poema a San Carlos y sus églogas. Manolo Cuadra, más doméstico y urbano ya no volvería a tocar otra cuerda que la sonoramente nacional. Cabrales nos sorprendía con sus canciones nativas. Y el mismo Joaquín, que parecía entonces enteramente entregado a descubrir tierras y mares lejanos, produjo entonces tres o cuatro de sus buenos poemas vernáculos.

Dentro de este movimiento general no se ha estudiado como merece la influencia del primer aguacero, de la llegada del invierno: ese arco de germinaciones prodigiosas que abre

en el trópico la primera lluvia, y que sirve de verde portal al nacimiento de la poesía nativa. “Caminos” del Padre Pallais se inicia con “*Los Caminos después de las lluvias*”.

*Desde que era muy niño, saltaba de alegría
cuando la fresca lluvia de los cielos caía:
Chorros de los tejados, vuestro rumor tenía
el divino silencio de la melancolía.
Los niños con las manos tapaban sus oídos,
y oyendo con asombro los profundos sonidos
del corazón, que suena como si fuera el mar,
sentían un deseo supremo de llorar.
Y como con la lluvia, todo era interrumpido,
se bañaban las cosas en un color de olvido . . .
. . . Por caminos lavados, bajo el mando de un niño
cruzan las dulces vacas y florece el cariño
de una tierra sin nombre, silenciosa y lejana
donde hubiese unos hombres sin levadura humana . . .*

Cabrales da su primer poema nativo bajo la inspiración del

PRIMER AGUACERO

*Anoche, toda la noche
cayó el primer aguacero.
Por eso
alegre estaba el campo en la mañana
con sus camisa blanca de todos los domingos
y el pantalón azul de la semana santa.
Alegre estaba el campo
de azul y de blanco.
Silbando se fue a la ciudad
con su nuevo sombrero de pita;
trascendía a hierba, a fruta y a humedad . . .
Como viera las nubes todas llenas de sol,*

*como viera los árboles todos llenos de trino,
compró para su colochó un centavo de olor
en la venta que Mayo puso en el camino.*

Igualmente, mi primer poema nicaragüense, —poema cabalgado, donde ya la guitarra sólo puede oírse en el trasfondo, acompañando pluvialmente la salmodia— nace con los aguaceros y se titula:

EL TÍO INVIERNO

*El tío Invierno, tembloroso y malárico sale
[de su cueva húmeda
arreando sus cabros que atropellan el horizonte.
Pájaros grises chillan en el alba pálida
picoteando el sol como una fruta ya podrida. . . .*

En este poema aparece esa misma vivencia nostálgica —hija de la lluvia— que Pallais ya había evocado. Léase esta estrofa:

*Ibamos serpenteando por las colinas
con las ropas pegadas al cuerpo
entre los moscardones excitados
y rostros como sudando una fatiga feliz,
mientras todo volvía, desolvidándose,
en una estela de ubre lechera
y de hierba recién mascada.*

Y la visión de la dulce muchacha campesina, empañada de lluvia:

*Tú,
desde la puerta
—tibia de almohadas—,
ordenabas el aguacero de tu pelo*

*con una luna negra y pequeña como el sueño.
Eran tristes tus distraídos silencios sobre la lluvia.*

*Tristes y largos los mugidos de las vacas
por los terneros atascados en los fangos
y el silbido vegetal de la boa
—como la raíz de un árbol colérico—
y la garza incontaminada, escrita con tiza sobre
[tus ojos,
y los pequeños potrillos jugueteando
a la altura de tu primera comunión.*

También Joaquín Pasos, unos años después, debería sufrir el impacto poético de nuestro invierno y labrar en barro el relieve dramático y aborigen de su

TORMENTA

*Nuestro viento furioso grita a través de palmas
[gigantes
sordos bramidos bajan del cielo incendiado
[con lenguas de leopardo
nuestro viento furioso cae de lo alto . . .
Nuestro viento furioso sigue su camino mojado
es el jugo oscuro de la tarde que beben los toros
[salvajes,
es el castigador del campo.
Los hombres oyen en silencio los gemidos del aire
con el alma quebrada, el cuerpo en alto
los pies y la cara de barro.
Las indias jóvenes salen al patio, rompen sus camisas
ofrecen al viento sus senos desnudos, que él se
[encarga de afilar como volcanes.*

Las páginas de “*Vanguardia*” de entonces (1930–31) y ciertos periódicos que nos acogían, guardan las huellas de nuestras expediciones para el descubrimiento de la expresión

del hombre nicaragüense. Joaquín Pasos comenzó a fraguar poemas corales —para grandes masas campales— y años más tarde empezó un libro con esta clase de cantos, cuyos interesantísimos apuntes originales yo conocí y que luego su vida agitada y después su prematura muerte le impidieron terminar aun cuando dejó concluidos dos de ellos que creo inéditos. También publicó en ese tiempo una serie de ensayos sobre poemas simultaneístas para varias voces, en los cuales la imagen debía formarse por la coincidencia o sobreposición de dos palabras simultáneas. He logrado recuperar uno de estos escritos y algún día escribiré más a fondo sobre estas experiencias que llenaron de interés y de inquietud muchas horas de los pasados días juveniles. También la transformación de la sintaxis, la libertad para armar libremente las frases consiguiendo mayores acercamientos con el lenguaje conversacional, fueron objeto de nuestra atención, y lentamente fuimos acercándonos a las fuentes indígenas —no tan vivas e inmediatas en Nicaragua, país de altísimo porcentaje mestizo— hasta tocar fondo en la misteriosa y sugestiva lírica precolombina. Aunque se ha abordado en América con mucha frecuencia el tema del indio y del indigenismo, no he visto que se le dé toda su importancia a este tardío pero fructuoso reclamo de la herencia cultural indígena por los poetas de América, reclamo o mejor dicho asimilación iniciada —un poco retóricamente— por el Modernismo y llevado hasta sus últimas instancias por las generaciones de *Vanguardia*.

Esa empresa, que comenzó con el doloroso proceso de abrir una hendidura a la concepción renacentista de *lo bello* —todavía avasallante en el Modernismo—, que puso el oído, aun torpe, al Mensaje del arte de todas las culturas en el espacio y en el tiempo, que venció las resistencias tradicionales impresas por Occidente en América hasta captar no sólo la belleza sino el espíritu creador de belleza del indio, deberá ser estudiado con respeto y con amor en el futuro, porque uno de los grandes aportes de las generaciones post-modernistas en América fue el abrir este camino, el reanudar esta vinculación profunda y enriquecedora con el indio, hasta intro-

ducirlo en la inmanencia creadora de nuestra sangre y de nuestra cultura mestiza.

Pero este proceso sólo se iniciaba y se acariciaba como una meta en aquellos años. Coincidió esta peregrinación por las vías de nuestra sangre, con la llegada de aportes fraternos que nos abrieron rumbos precisos. Cito juntos, porque juntos irrumpieron en nuestro círculo a Salarrué y a Ricardo Güiraldes o el mensaje plástico de los muralistas mexicanos o la impresionante revolución hispano - quichua de César Vallejo. Nos fortalecían en nuestra empresa, nos enseñaban caminos nuevos, muchos de los cuales quedaron apenas iniciados por nuestro atropellado y anárquico método de abarcar todo, de experimentar todo y de diluirnos en demasiadas operaciones. (Yo escribí entonces absorbiendo con el mayor amor el habla poético - popular del "*Macho Ratón*", teatro callejero, con parlamento bilingüe de nuestro más primitivo folklore, un libro breve: "*Los Diálogos del Güegüence*" cuya desaparición o extravío todavía deploro). Eso que he llamado *preocupación sagrada* por nuestro pueblo fue la causa de que, saltando por sobre los cauces de lo puramente estético, nos desparramáramos en estudios, artículos, trabajos y ensayos de crítica que se introducían en el terreno de la política, la historia, la sicología y cuantas otras ciencias podían auxiliarnos, para responder a los interrogantes de ese pueblo que amorosamente estábamos descubriendo. Naturalmente, aplicamos a la crítica social y política el mismo termocauterio usado en literatura, y nos fue mal.

Otro día hablaremos de esa ingrata experiencia.

Poseedor de una de las más altas voces poéticas de la literatura latinoamericana de hoy, Pablo Antonio Cuadra es dueño también de un privilegiado oído, atento a las mejores voces y aún a los más incipientes rumores que preludiaran cambios significativos en la literatura universal. Tal don ha posibilitado su lúcido e interrumpido magisterio ejercido sobre la cultura del Istmo por casi medio siglo. Así lo evidencian los ensayos reunidos en este libro. *Dos mares y cinco poetas* testimonia su agudeza crítica y su claro sentido de las jerarquías. *Cartas a una muchacha sobre la novela moderna*, escritas en 1955, revela su universal curiosidad y su premonitoria perspicacia. Virginia Wolf, Faulkner, Greene, son ya señalados como modelos, décadas antes de que los novelistas del “boom” latinoamericano los consagraran como sus grandes precursores. Las *Memorias del Movimiento de Vanguardia* constituyen una vívida y fresca evocación de los inicios de la poesía nueva en Nicaragua.