

# TORRES DE DIOS

*¡Torres de Dios, Poetas!*

*Pararrayos celestes...*

RUBÉN DARÍO

## DOS MARES Y CINCO POETAS



## NOTA

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. Louis Untermeyer fue el encargado de presentar la poesía norteamericana. Manuel Bandeira la del Brasil. 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, en octubre de 1954. Damos esta explicación porque resulta necesaria para entender las limitaciones impuestas al autor y la forma en que abordó su trabajo crítico. No obstante, estos ensayos testimonian su agudeza crítica y su claro sentido de las jerarquías; es decir, un privilegiado oído atento a las mejores voces y aun a los más incipientes rumores que preludiaran cambios significativos en la literatura universal.

## INTRODUCCIÓN

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 alcanzado 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 deberá 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 el 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 surrealista.”

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 escuelas 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 alisos, 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 del 1900 y sus obras iniciaron la poesía nueva en Hispanoamérica. Octavio Paz y Joaquín Pasos pertenecen a la generación posterior.

## CÉSAR 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 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 Garcilaso, 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 quechua 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.

Aún 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*

*demonstrativo, 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 anti-rilkeana 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!

#### 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 Multitud—. Pero a su numerosidad hay que anteponer la riqueza original de su aporte a la poesía del continente. La escogencia de Pablo Neruda (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: Ángel 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 termino 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 sustancia —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”:

*Águila 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 Whitman 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 y 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 épico 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, relleno por una lírica casi siempre falsa y ampulosamente sentimental que sólo sirvió para ocultarnos los genuinos valores 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 mas nuevos, Neruda restableció el clima para la verdadera creación romántica, canonicando 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.

#### 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, esta 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 (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 de la naturaleza leída: ¡bucolismo 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 ningún 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 Chirico 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 silbar 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 boja  
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 poético de Moli-nari: 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 Atlán-tico... o sea, la representación de una vasta zona que ha realizado para América la hazaña poética del rapto de Europa.

#### OCTAVIO PAZ

Ramón López Verlarde (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 Águila 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 Valéry— “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 vernáculas, 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 incomunicados: 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 Alí 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 somnolienta, surrealista y próxima, siempre, a la fuga.

*Cae la noche sobre Teotihuacán.  
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,  
suenan guitarras roncadas.  
¿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 Ruinas,” Octavio Paz plantea en interrogación todo el drama de la poseía 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 cultural, 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 sub-real, 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 impercedera 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 equivocarse su Dios, confundiéndolo, 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 Éluard y aún 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,  
mas 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,  
desplúmallas,  
destrípallas, 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...*

## JOAQUÍN PASOS

El aporte de la poesía centroamericana puede definirse como un intento de interacción 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 provinciano de Centroamérica. “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 Ángel 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 aún 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 Centroamérica 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 estructuras 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 su 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 más íntima, colorida y vital con su naturaleza, que la “Elegía de la Pájara”?

*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 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 abogue 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

111

*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 pintoresquismo, 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 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 Centroamérica. 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 Primera 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 Segunda 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 tienen ni fuerza suficiente para morir las semillas del 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 Baldía* de Eliot 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...*