

REPÚBLICA DE POETAS



Rubén Darío, el jefe de filas



BELLO Y DARÍO

*Palabras al recibir la ORDEN ANDRÉS BELLO
de la Presidencia de Venezuela,
en el Palacio de Miraflores, 1989*

Si la poesía tuviera horóscopo yo diría que debo al Presidente de Venezuela la más hermosa conjunción de fuerzas que un poeta bajo el cielo de América puede desear: sumar a la influencia de Darío —astro tutelar de mi patria— la poderosa órbita de influencia del otro astro mayor de la cultura hispanoamericana: don Andrés Bello. En otras palabras, se me ha dado franquicia poética para recorrer y adueñarme las altísimas órbitas del magisterio de los poetas que realizaron la independencia literaria de nuestra América: Bello el que la inicia y Darío el que la consuma.

¡A través de estos dos maestros tenemos que revalorar el concepto de Independencia!

En su altura máxima la revolución efectuada por Bello y por Darío, no destruye la herencia del pasado, sino que la recoge y la sublima. Recordemos las recomendaciones romanas de Bello en

su famosa silva a la agricultura, o su discurso a los chilenos sobre el ideal independentista de crear la cultura americana. Rubén Darío asume, no sólo el espíritu, sino el ritmo latino que le hereda Bello y nos asegura: “La latina estirpe verá la gran alba futura.” ¡Heredamos Occidente y lo continuamos!

Es decir: independencia en el lenguaje de la creación literaria significa, no ruptura sino superación. Sumar y no restar: esa es la ley de nuestra América mestiza, heredera de las tres culturas fundamentales de la historia universal: el Oriente —que lo llevamos en nuestra sangre india—, el Occidente —que lo llevamos en nuestra sangre ibérica o europea—. Y la gota fecundadora del Africano, que encendió la cultura mediterránea y, aquí en América, enciende misteriosas vibraciones creadoras en el alma continental, sobre todo en el nuevo Mediterráneo del Caribe.

Por eso, desde que el hispanoamericano se apodera y asimila esas tres herencias, la cultura general de la galaxia hispana no se fragmenta, se expande; y la capital del español se desplaza, y como antaño Madrid, será capital del idioma y de la poesía un día Venezuela y otro día Nicaragua; o, más adentro, un día Metapa y otro día Macondo.

La gracia de América es que su nacionalismo para ser verdadero sólo puede conjugarse en la universalidad. ¡Eso con-lleva nuestro nombre con-yugal: Hispano-américa o Latino-américa o Ibero-américa: mundos que se unen con un guión. “Raza cósmica,” diría don José Vasconcelos.

Pero la generosidad de Venezuela no se detiene en su honrosa distinción, sino que agrega al honor de tan alta insignia, el otro de incorporar mi humilde obra a la más prestigiada colección editorial de América. Solamente a la Biblioteca Ayacucho se le puede llamar con justicia: “El contenido de nuestro continente.” Es la cultura de nuestra América convocada y reunida por un nombre también sustantivo para la definición de América: Ayacucho, última victoria de la independencia lograda por el más joven de nuestros héroes. Esa colección es el texto de la esperanza

de un Mundo Nuevo. Por eso, al ver que también mis sueños se incorporan a ella, no puedo menos que sentir el agobiante peso de su honor: ¡Dios mío! —ruego— ¡si yo no represento la Nicaragua grande de los dos héroes, el de la Armonía y el de la Dignidad, la de Darío y la de Sandino, que mi canto se mantenga con humildad solitaria a la altura del dolor y de la esperanza del hombre de mi pueblo: hombre de la tierra, resistente campesino sobre cuyos hombros de roca se levanta nuestra civilización, hombre cotidiano, hombre cualquiera, hombre lugareño con la estatura del maíz: esa debía ser la altura de mi canto!

Hasta mi juventud llegaba todavía la voz del educador de América, don Andrés Bello:

*Oh jóvenes naciones que ceñida
alzáis sobre el atónito occidente
de tempranos laureles la cabeza!
Honrad el campo, honrad la simple vida
del labrador y su frugal llaneza.
Así tendrán en vos perpetuamente
la libertad morada
y freno la ambición, y la ley templo.*

Y Rubén Darío llenando de Roma el ritmo de su canto mestizo nos profetizaba:

*Juntas las testas ancianas ceñidas de líricos lauros
y las cabezas jóvenes que la alta Minerva decora,
así los manes heroicos de los primitivos abuelos,
y de los egregios padres que abrieron el surco prístino,
sientan los soplos agrarios de primaverales retornos
y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica.*

De los dos maestros, de Bello y Darío, oí esa vocación: una mano del poeta para sembrar el grano y otra para sembrar estrellas!



Todo comenzó en la década de los “alegres 20” cuando todavía era un colegial. Soplaban los vientos renovadores de las vanguardias y José Coronel Urtecho recién llegado del norte, con sus artículos y poemas nos hizo sentir la necesidad de un cambio. El Modernismo, muerto Darío, se había amanerado en la repetición, mientras Huidobro en nuestra lengua, y las literaturas francesa y norteamericana, principalmente, nos abrían ventanas a horizontes desconocidos y aventureros. Pero coincidió ese momento de alucinante cosmopolitismo, con un acontecimiento triste y hostigante. Fuerzas norteamericanas desembarcaron en nuestro país, interviniendo y humillando nuestra soberanía. Sentimos entonces la necesidad apremiante de afirmar nuestra identidad ante la prepotencia extranjera, y la fusión de esos dos movimientos aparentemente contrapuestos: nacionalismo y universalidad, nos permitió equilibrar en una edad extremista, nuestra creación literaria: evitar la tentación de la caverna dejando abierta la visión de lontananza; y evitar que el cosmopolitismo nos disolviera al contraponerle la obligación de nutrir nuestras raíces.

Gracias al magisterio de Darío no caímos en la tentación de nuestro tiempo de rasgar nuestro ser mestizo, ya fuera para levantar una excluyente bandera hispanista o para oponerle una resentida bandera indigenista. Reclamamos las dos herencias y, como el legado indio estaba más soterrado, tomamos, como el maestro, “la piqueta del poeta” para encontrar la voz, la voluntad de arte, la cosmovisión, los mitos que aún perviven en el indio que llevamos dentro, en nuestro *folklore*, en nuestra misma lengua, en tradiciones y leyendas e incluso en los descubrimientos arqueológicos, porque también la arqueología, al golpe de la piqueta del poeta, puede devolvernos vivo un trozo del pasado muerto.

Porque uno de los principales oficios del poeta hispanoamericano es devolverle toda su profundidad y riqueza al hecho socio-cultural más importante y fecundo de nuestra historia, que es el mestizaje. En esa suma de mundos y culturas no hay escombros

ni ruinas, sino materiales para futuras construcciones si el aliento del poeta les da vida. Como decía Novalis: “Toda ceniza es polen.”

De Andrés Bello hasta nuestras últimas generaciones esa ha sido la empresa literaria: darle a la nueva lengua que une al continente, las profundidades de sus mundos aborígenes y las alturas de sus aspiraciones universales.

Unamuno creyó afrontar a Darío cuando le dijo que se le salían las plumas del indio bajo el sombrero. Con esas plumas —precisamente— cobraba el español su nueva vida. Con esas plumas escribiría luego Vallejo, o Neruda, o Arguedas, o Asturias. Además, a veces al indio lo hace el llano como en Rómulo Gallegos, o la pampa como a don Segundo Sombra. O es el diablo el que hace al indio, como en Arvelo Torrealba, o la murmuración como en Chuo Gil y las tejedoras de Uslar Pietri. A veces basta un poco de sol o de pobreza para que se nos salga el indio. Darle siempre la palabra es oficio del poeta.

Desfaciendo el entuerto de Unamuno, Laín Entralgo —médico y escritor español, director de la Academia— pensaba que sólo con la experiencia personal de América hispana puede un español adquirir plena conciencia de su situación en la historia. Esto se lo dijo Rubén Darío al Rey Óscar en otra clave: “Mientras haya... un buscado imposible, una imposible hazaña/una América oculta que hallar, vivirá España.” En su verso Darío dejaba implícita para el mestizo su contraparte: mientras haya una España y un Occidente ocultos que descubrir, vivirá América. Ese mutuo y constante descubrir es el verbo principal del quehacer poético en América.

Es un descubrir creador que nos mantiene pendientes —como en ninguna otra cultura— de una arqueología y de una etnografía que cada día nos traen nuevas noticias del pasado —transformando el pasado en futuro—; de una antropología en proceso; de una lingüística en transfusión y enriquecimiento. Recordemos que nuestro español está rodeado de lenguas vivas indias que compiten con él grandes espacios de comunicación en el continente.

La lengua española ofrece a todo este vecindario el instrumento de universalización de su expresión, no sólo por la amplitud de su ámbito, sino por un acto creador colectivo y sucesivo que va de Cervantes a García Márquez, de Garcilaso y Góngora a Darío y Neruda, de Andrés Bello a José Ramón Medina, y que significa una tensión integradora sumante y constante.

Esta ventaja, sin embargo, que es inmensa y que nunca debe de perder de vista un ciudadano de la lengua hispana, se ha estructurado a costa de lenguas que cayeron. “Cada lengua que se pierde —dice Darcy Ribeiro— es una visión del mundo que se cierra.” La ventaja de hablar hoy español —de abatir múltiples y espesos muros provincianos incommunicantes— se obtuvo a costa del silencio de miles de palabras que pasaron, como diría Drummond, “al estado de diccionario” o al de cementerio.

Yo llamé a Tikal —esa alucinante ciudad maya de Centroamérica— nuestra Atenas muda. Una abuela que no nos habla. (No es como la abuela del Partenón que sigue comunicándose con sus nietos a través de las raíces griegas de nuestro idioma). Sin embargo, ¿qué infinitas sugerencias, incitaciones, toques misteriosos en el subconsciente de la nacionalidad, nos ofrecen o producen esas pirámides, esos templos, edificios, estatuas, estelas, que surgen del abrazo asfixiante de las selvas?

Como en Grecia, en la América india hubo una imaginación prolífica creadora de mitos, de fábulas, de seres híbridos, en parte animales en parte humanos, como el hombre-jaguar, como el pájaro-serpiente, como los *alter-egos* de la estatuaria chorotega que dominaron la imaginación india por siglos, desde Nicaragua hasta las regiones amazónicas.

Pero no están perdidas: forman el arsenal de los futuros poetas. Perdimos, es verdad, con nuestras lenguas indias: cosmovisiones, memorias, artes, conocimientos...; ganamos, también es verdad, otras cosmologías, otros nexos, ganamos mundialidad (ganamos a la misma América en su unidad!), pero, quien por oficio vive para llenar ese guión entre lo perdido y lo ganado,

es el poeta. Al poeta le toca crear en español, llenar en español los vacíos de nuestras lenguas muertas o de los mitos que perdieron el habla.

Para terminar, señor Presidente, ese hombre de la tierra, ese hombre lugareño —pies descalzos de América— nos enseña también otro aspecto, poco considerado, pero hoy día fundamental, del oficio del poeta, que es la preocupación por la diafanidad y pureza de la relación del hombre con la naturaleza.

Ya nuestro maestro inagotable don Andrés Bello nos alertaba, en aquellos tiempos en que Caracas o México o Santiago eran discretos vecindarios, contra “las miserables ciudades” y nos aconsejaba:

*Id a gozar la suerte campesina...
el contento, el trabajo, el aire puro
y el sabor de los fáciles manjares...
El aura respirad de la montaña
que vuelve al cuerpo laso
el perdido vigor, que a la enojosa
vejez retarda el paso
y el rostro de la beldad tiñe de rosa.*

Era una premonición del poeta. Una defensa en futuro de esa cápsula del ser que es el lugar. Porque nuestro cuerpo no acaba en la piel, sino que se expande a los límites del lugar, y la poesía está originalmente encerrada en esa burbuja, en ese espacio natural. Lo que afecta al lugar-ventre, afecta a la creación del poeta y del hombre. “El paisaje eres tú” decimos a la mujer. Sin ella las montañas y el mar mismo pierden su empleo. Pero también es cierto que el paisaje soy yo. Y cuando la civilización me destruye esa relación —como el pez en el agua infestada de petróleo, o el pájaro en el aire envenenado— comienza mi ser a corroerse. Degradada la naturaleza, mi yo comienza también a degradarse. Por eso en el alma del poeta hay un alerta cósmico que ya

escuchamos del Maestro Bello. Es un reclamo de la poesía que por lugareña es cósmica.

¡No andaban errados los griegos —ese pueblo de poetas— cuando llamaron Averno —*av-ornos*, que significa literalmente “sin pájaros”— a la muerta laguna por donde se entraba al infierno. El infierno, lugar de los que niegan la vida, comienza con la muerte de los pájaros!



EL DIOS DE DARÍO, EL DIOS DE VALLEJO,
EL DIOS DE NERUDA

*Rubén Darío en su oda a ROOSEVELT cierra
el poema con apóstrofe al naciente imperialismo yanqui:
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!*

Es una maldición que activa de pronto toda una antigua teología heredada de España: Darío lascasianamente se niega a aceptar que la opresión de un pueblo por otro cuente con Dios. El expediente de Rubén pareciera excesivamente maniqueo, pero tiene una profunda raíz bíblica y una tradición americana que arranca de los primeros misioneros: Dios no es Dios de gigantes, Dios no está con los opresores sino con los oprimidos. En el reverso de su apóstrofe, el verso de Rubén supone una afirmación de fe: nosotros, los de esta otra América, contamos con Dios.

Por circunstancias de mi vida he podido tener una convivencia, más o menos profunda con algunos pueblos de Hispanoamérica: el de Nicaragua, el de Costa Rica, el de México y, en relación a esta información dariana, podría extenderme contando maravillas sobre la fe de esos pueblos, pero también no pocas experiencias sobre las embestidas de la negación y del desconcertante odio

a Dios que brota del enfrentamiento del hombre con el irreductible misterio del mal. Debo, sin embargo ceñirme al campo del pensamiento literario, campo a veces vinculado, a veces abismalmente separado del pueblo.

En la misma época de la proclamación teísta de Darío —que repitió en coro todo nuestro continente— la literatura hispanoamericana se abrió al cosmopolitismo y bebía a largos sorbos toda la revolución literaria de Europa. Corrientes que habían quedado detenidas —como la profunda revolución teológica del Romanticismo—, o las insistentes y esotéricas doctrinas gnósticas, cabalistas y ocultistas saboreadas aquí y allá en un Nerval, Nodier o Baudelaire, o las metamorfosis de “la muerte de Dios” a través de Nietzsche o de Marx, o lo que Octavio Paz llama la religión poética de la “analogía,” produjeron una explosiva mezcla de “catedral y ruinas paganas” y en otros, como el mismo Octavio Paz corrige: de ruinas de catedral y de paganismo que no ha cesado sus estallidos en cadena en el pensamiento literario contemporáneo.

No hay duda de que todos esos ingredientes que cambiaron la concepción de Dios en los últimos siglos de la literatura de Occidente, o que la llevaron a su negación o a su sustitución por otros dioses —a veces monstruosamente genocidas— brotan también en las letras de América, pero a excepción de casos muy especiales, nos llena de perplejidad el sincretismo con que el hispanoamericano engarza esos elementos en obstinada fidelidad al Dios bíblico y cristiano. Darío mismo es el primer ejemplo: quien no es cristiano difícilmente comprende su capacidad de absorción de todos los golpes del paganismo. Darío —contra lo que supone Octavio Paz— nunca perdió la fe. Tal vez lo salvó el no haber bebido el pensamiento de su tiempo en el cáliz del *logos* sino en el de *eros*, que la fe hace *ágape*. Y al hacerlo así fue un típico, un paradigmático, hispanoamericano.

Para comprender mejor esta característica de nuestro pensamiento literario, tal vez sea conveniente cruzar la calle y recorrer

un poco el desarrollo paralelo de nuestro pensamiento filosófico.

Nuestra América no ha creado, en lo que lleva la historia, un gran sistema filosófico. Su labor, como dice Leopoldo Zea, ha sido “filosofar frente a las circunstancias para salvar las circunstancias.” “Nuestra filosofía, agrega —una filosofía surgida frente a la urgencia de las circunstancias—, se hace en la vida pública, en los campos de batalla, en los desiertos o en las cárceles.” De Europa, de la filosofía europea (y en nuestra época, también de las filosofías orientales) se toman sistemas e ideas, pero se les retuerce, se les adapta, y de ese retorcimiento y adaptación va surgiendo la filosofía propia o apropiada que con el historicismo de nuestros días se podrá calibrar en su justo valor.

El filósofo uruguayo Arturo Ardao, aclara: “Desde este ángulo, la historia de la filosofía en América cobra para nosotros, los suramericanos, un interés fundamental. Si no lo tiene como revelación de doctrinas o sistemas originales... lo adquiere, en cambio, como expresión de nuestro espíritu en su historicidad personalísima: en las ideas y circunstancias que han protagonizado su desenvolvimiento.”

Con excesiva frecuencia, como escribía Alejandro Korn, “vivimos de prestado” y, lo que es peor, morimos de prestado. De ahí que, la lucha profunda del pensar filosófico en Hispanoamérica ha sido entre “adaptar” y “adoptar.” En cada época alguna filosofía ha inspirado una política o una revolución. Como dice el ya citado maestro Leopoldo Zea “varios de los dirigentes de la Revolución Mexicana habían encontrado inspiración en la filosofía del anarquismo, en la del marxismo y en otras doctrinas socialistas, pero sin seguirlas a la letra. En el Perú —y como un antecedente del movimiento aprista— surge la filosofía de José Carlos Mariátegui que hace del marxismo un simple instrumento para explicarse la realidad peruana buscando ‘soluciones propias’ a sus problemas”... Ese ha sido el constante grito de los inteligentes en América: ¡soluciones propias!

Este historicismo hispanoamericano, este convertir la filosofía en un instrumento al servicio de la toma de conciencia de nuestra propia realidad, tiene una historia de ritmo agitado tanto como ha sido agitado el ritmo de nuestra historia. Parece que no tenemos tiempo o reposo para que el pensamiento produzca, en el trasplante, su propio crecimiento y sus propios frutos. Francisco Miró Quezada agrega que, generalmente, el pensamiento filosófico llega tarde, después de la acción, para justificarla, o para darle a la praxis —*a posteriori*— una fundamentación racional.

En cambio el pensamiento poético —en el que se funda la verdadera “palabra” de América— aunque ha tomado y sigue tomando lo que ha querido de Europa y del mundo, no se ve solicitado, salvo en algunos casos de equivocado compromiso, por la urgencia de las circunstancias; puede contar con el ocio (el ocio como contraposición a negocio o a servicio, el ocio como contemplación, como derecho a la inutilidad) y eso le permite penetrar con holgura y hondura y poder creador en las esencias del ser hispanoamericano.

Es en el pensamiento poético donde aflora el verdadero *logos* de nuestra América, el mestizo, que es razón pero también emoción, o, como dice Ramón Xirau: “El *Logos* que no excluye sino que reclama las emociones y reclama a *Eros* y reclama al *Ágape* y al *Mito*. Es en el pensamiento poético donde se descubren y expresan nuestras negaciones y afirmaciones fundamentales. Y, sobre todo, el pensamiento poético es el espejo y el registro de la otra historia, la que sucede debajo de la historia, la de los silencios germinales aparentemente sepultados bajo las espesas capas de retórica y hojarasca política.”

El pensamiento poético desciende a los orígenes —su conocer, como decía Paul Claudel es un co-nacer—, desciende al hombre original en su exilio y su esperanza. Y es allí, en ese hombre original que es simplemente el hombre, donde el pensamiento poético descubre y de allí extrae los grandes valores —el amor, la amistad, la poesía misma, el arte, la verdadera solidaridad del *ágape*—

los grandes valores que no sirven para nada (valores que no tienen valor de utilidad) pero que son los que confieren un sentido a todos los otros valores y a la vida misma del hombre sobre la tierra.

Vamos a indagar sobre Dios a través de ese pensamiento y su letra. Pero, como pórtico luminoso, detengámonos antes, aunque sea brevisísimamente, en la más alta construcción del pensamiento poético de la América precolombina: el mito de Quetzalcóatl, el héroe cultural y deidad, simbolizado por la figura híbrida del “pájaro-serpiente” o, más metafóricamente, por la serpiente emplumada. Me parece importante y orientador hacerlo, tanto porque considero que la poesía contemporánea, de Rubén a nosotros, ha recuperado, ha dado nueva vitalidad y contemporaneidad a los mejores aportes de la América indígena, como por el valor propio, humanista y trascendente de este mito básico en la formación del hombre americano.

Quetzalcóatl —posiblemente un extranjero blanco y barbado— aparece en las crónicas como un sabio que inventa el calendario, como un artífice y un técnico (algunas crónicas le adjudican la invención de la agricultura) que se convierte en gobernante de su pueblo y sacerdote de una religión nueva. Los nahuas lo llamaron *Moyocoyatzin*: “Señor que a sí mismo se piensa o se inventa,” es el héroe cultural que forja su propio destino por la sabiduría de la contemplación y por el ascetismo. Su sabiduría la transmite al pueblo. Es un rey creador y un fundador de cultura. Su doctrina religiosa estructura un humanismo trascendente, que equilibra “dos fuerzas que dejadas a sí mismas serían igualmente paralizantes: la de la fuerza bruta, por una parte, y la de una razón demasiado pura, por la otra.”

Este equilibrio lo debía lograr el hombre por la penitencia y el dominio de sí mismo. En todos los textos se habla de la prohibición expresa de Quetzalcóatl, de los sacrificios humanos. Quetzalcóatl es el profeta de un dios pacífico, no guerrero. Su concepción de Dios y del hombre abre a Mesoamérica el más

fecundo, extenso y pacífico período cultural de su historia. Mientras duró la influencia de su doctrina la arqueología comprueba la ausencia de vestigios de guerra y de sistemas defensivos. “Ninguna de las innumerables ciudades que florecieron en ese período fue destruida. Lentamente abandonadas, su memoria quedará indefinidamente venerada en los pueblos y culturas siguientes.”

Sin embargo, este sabio gobernante asceta, ha producido una revolución de paz y fraternidad que no simpatiza a los guerreros. Su ideal humanista, simbolizado en la serpiente-pájaro, ofrece al hombre la libertad que le da alas y la justicia que le permite poseer la tierra y esto socava el poder de los fuertes y de los opresores. Quetzalcóatl —que no deja de tener analogías con Buda— provoca un antagonismo; el del Poder, el de la Guerra. Y surge Tezcatlipoca (a quien los nahuas llamaban *Necocyaotl*: el sembrador de discordias). Este hombre seguramente representa en el mito la inconformidad y resistencias de las castas guerreras y de sus crueles teogonías que exigían sacrificios humanos —tal vez una teocracia— contra la reforma humanista de Quetzalcóatl.

En ciertos momentos la mitología nahua le asigna a Tezcatlipoca una hermosura y poder satánicos. Por todos estos rasgos fanáticos y maquiavélicos es fácil reconocer en él la encarnación del poder en lucha contra el amor. Es la premonición del Dios-Estado. Para esta lucha Tezcatlipoca desarrolla una trama de sutil perversidad (típicamente política) que no opone ideas sino que busca a traición la destrucción moral del adversario. Debo simplificar esa trama que está bella y extensamente narrada en varias sagas de las más antiguas poesías en lengua náhuatl: Tezcatlipoca visita al rey asceta y le hace ver, por medio de un espejo deformante, su esquelético rostro, fruto de su ascetismo. Quetzalcóatl se asusta de sí mismo. Tezcatlipoca le ofrece una bebida medicinal que le repondrá sus carnes. Le da entonces pulque y el rey santo y austero cae en la trampa y se emborracha. Una vez beodo Quetzalcóatl llama a su hermana, la hace compartir de la bebida y se une carnalmente con ella.

El despertar de Quetzalcóatl es el remordimiento y la vergüenza. Entonces resuelve abandonar su reino y parte, entre el llanto de su pueblo, al mar. Allí —prometiéndolo volver— se embarca a lo desconocido en una balsa de serpientes. Otra versión lo describe prendiéndose fuego a sí mismo y convirtiéndose en la estrella de la mañana. La memoria de la América india lo convierte en dios. Así dice bellamente el manuscrito de Cuautitlán:

*Esta es la causa de que lo llamen
 'el que domina en la aurora'
 porque después de conocer el reino de la muerte
 vino a nosotros
 y apareció como magna estrella.*

Pero lo más importante de este reino de Quetzalcóatl como deidad —como estrella Venus— es que, inserto en la mitología, su personalidad y su doctrina no las pueden borrar sus adversarios y contradictores: el militarismo triunfante, a pesar de sus sacrificios humanos, lo incorpora a su teogonía. Lo incorpora y a la vez lo traiciona y esa contradicción o farsa hace que Quetzalcóatl se convierta en el remordimiento de nuestra historia indígena, tan profunda y permanente que ya es conocido lo que este mito de Quetzalcóatl y su anuncio de retorno ayudó a Cortés en su victoria sobre el militarismo azteca...

Pues bien, esta original característica de nuestra historia indígena, de llevar dentro de sí una figura indeleble que hace veces de crítica y remordimiento del humanismo contra los poderes opresivos, vuelve a repetirse en la historia cuando España impone la religión cristiana pero suscita con ella —desde los primeros misioneros y desde la conciencia de muchos de sus hombres de espada— una crítica interna permanente a la Conquista y al dominio.

Por segunda vez la “estrella de la mañana” —ahora manifestada en el portal de Belén— sembró una luz crítica, un profundo sentido

de remordimiento en la obra del Poder cuando oprime o cuando se aparta del amor.

América es la única cultura que posee —adherido a su historia— ese doble acicate de perfección de su libertad y de su justicia. Y es en esa zona agónica, es en esa palestra donde antagonizan la historia y su conciencia crítica, donde antagonizan el Amor y el Poder, es en ese espacio de tensión donde casi siempre irrumpe el tema de Dios en nuestro pensamiento poético, sea como proclamación de Dios, sea como búsqueda de Dios, sea como silencio de Dios, o sea, incluso, como negación de Dios.

He citado al comienzo a Rubén Darío. Volvamos a él.

Fue el pensamiento poético de Darío el que rescató y valoró el hecho fundamental de nuestra antropología cultural y de nuestro humanismo, que la historia política e incluso la historia de las ideas, mantenían marginado y en situación de inferioridad. Me refiero al mestizaje. La médula del aporte integrador de Darío a nuestra cultura fue el haber despertado en la conciencia de América el orgullo, el optimismo, la seguridad de ser mestizo y el aprecio por las dos herencias: la española y la india.

Rubén produce su obra en el momento más tenso del proceso de remordimiento histórico que acabo de exponer. Pasado el positivismo queda como saldo un autodisgusto histórico que rechaza el ser mestizo, condena lo español; condena, aunque con melancolía, al indio; condena incluso a la naturaleza americana como inhóspita... Sólo quedaba como destino sajónizar a América; ¡Tezcatlipoca, una vez más, ha mostrado su espejo deformante a Quetzalcóatl, y éste se asusta de su rostro y huye de su destino!

El proceso del pensamiento literario favorece este complejo de inferioridad. No puedo detenerme mucho en su exposición pero sí destacar que, hasta el siglo XVIII, la literatura culta y la cultura oficial estaban muy lejos de aceptar y de comprender los valores culturales y artísticos indígenas, mutilando así una de las partes de la dualidad creadora del mestizo. Es Rubén Darío el primer

valor que, en la corriente de nuestra literatura culta, no sólo señala lo indio como fuente de originalidad y autenticidad literarias, no sólo actualiza su pasado y promueve una búsqueda, una peregrinación hacia el misterio indio y sus “revelaciones de una belleza desconocida” —como él dice— sino que proclama en sí mismo, contra todos los complejos y prejuicios de su tiempo, el orgullo de ser mestizo. Y mestizo para Darío es equilibrio, es armonía, porque igual recoge y asume los valores de lo español contra “los que sólo ven zodíacos funestos,” que incorpora y asume los valores del indio contra “las manos que apedrean las ruinas ilustres.”

Darío —al rescatar lo mestizo hispanoamericano— pone en movimiento la dialéctica del amor. Y es cuando enciende esa llama, o cuando siente la angustia ante los vientos negros de América que intentan apagarla, cuando afirma su fe, o cuando su pensamiento poético invoca o se hace oración al Dios cristiano que, para él, es el Dios de América. “Oh Señor Jesucristo, ¿por qué tardas, qué esperas?...” clama en su “Canto de Esperanza.”

En la citada oda “A Roosevelt,” la resistencia y consistencia de nuestra América la basa en sus dos tradiciones: la “del grande Moctezuma, la del Inca” y la católica hispana, y su vitalidad la hace manar de la “sangre indígena” que “aún reza a Jesucristo y aún habla en español.”

En su “Salutación del Optimista” la gloria futura de América vuelve a basarla en la triple unidad de “espíritu, ansias y lengua a la luz orientadora de Dios eterno que todo lo cambia y renueva.”

También en sus depresiones, en sus caídas de Quetzalcóatl, el panorama de decadencia —como en su “Letanía a Nuestro Señor Don Quijote”— se ennegrece con la ausencia de Dios:

*Casi estamos sin savia, sin brote
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote.
Sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.*

En su sombrío canto “A Colón,” “Cristo va por las calles flaco y enclenque.” Etcétera. La América mestiza de Darío es una América conversa. Sin embargo, el pensamiento poético de Darío no es didáctico. Darío no es ideólogo. No instala cátedra en su poesía. No demuestra, muestra. No conduce, asume. Asume a América en sus contradicciones, agonías y antítesis. Y lo mismo que expresa como cimiento de esperanza cuando asume a América como comunidad, lo expresa para su persona como resistencia última contra su dispersión. Su fe cristiana es su roca. Y así en sus profundos poemas humanos, en sus *Nocturnos* sobre todo, más allá de su fe en la belleza y de su culto esporádico a la religión de la analogía, lo que vemos en el fondo de su cáliz lleno de dudas, pesadumbres y tristeza, es su “Spes,” su esperanza última en Dios, mejor dicho en Cristo, a quien invoca con uno de los nombres más evangélicos pronunciados por la poesía:

¡Jesús, incomparable perdonador de injurias!

Esta oración Darío la firmó con su muerte.



Después de Darío, César Vallejo es la siguiente cumbre en el pensamiento poético de nuestra América contemporánea. En la cultura del mestizaje y su didáctica del amor, lo que Rubén aportó en extensidad, Vallejo lo aporta en profundidad y lleva su revolución a la raíz misma de la lengua. Una vez escribí que Vallejo es la primera verdadera alianza de la lengua española con los labios del indio. La lengua irrumpe desde la raíz india fecundando un nuevo idioma:

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



De igual manera el “cholo” Vallejo se hunde en el paisaje, ignorándolo como descripción para vivirlo y expresarlo en comunión:

*Cuaternarios maíces de opuestos natalicios
 los oigo por los pies cómo se alejan
 los huelo retornar cuando la tierra
 tropieza con la técnica del cielo...
 ...Sierra de mi Perú. Perú del mundo
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!*

Pero este mismo cholo, nieto de quíchua pura, escribe España, aparta de mí este cáliz, el canto más lleno de pueblo español hasta los tuétanos de la literatura hispana de este siglo. Quiero decir que estamos otra vez en la zona agónica y germinal, en el vértice mismo de la esencialidad hispanoamericana y desde esta hondura quien nos habla es un poeta entrañablemente cristiano. Como se sabe, Vallejo se inscribió en el Partido Comunista en Francia. El creyó, como muchos entonces, que esa medida mínima del amor que es la justicia, sólo podía obtenerse a través de ese partido. Lo importante, sin embargo, es que ese paso de su generosidad deja intacto su pensamiento poético teísta y cristiano. El racionalismo del pensamiento de Marx —clímax del predominio y soberanía absoluta del *logos* occidental— se disuelve en el *eros* indio que en Vallejo es *ágape* cristiano, comunidad fundada en la dialéctica del amor.

*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...*

Toda la obra poética de Vallejo está constantemente iluminada por la luz de las tres virtudes teologales, pero luz no conceptual,

sino producida por la combustión del propio ser del poeta.
Pondré tres ejemplos.

Oigamos cómo confiesa, o mejor dicho cómo con-siente su fe:

*Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos. Orfandad.
Pero, yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario es bueno y triste:
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.*

Oigamos ahora esta dulcísima metáfora de la esperanza:

*Y Dios, sobresaltado, nos oprime
el pulso, grave, mudo.
Y como padre a su pequeña
apenas
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma la esperanza.*

¡Es una imagen novísima y evangélica en que el samaritano es el mismo Dios sacando la esperanza del dolor humano como un padre que cura a su hija!

Pero donde Vallejo nos da en toda su intensidad poética el “humanismo Vallejeano” —esa palabra de profundidad solidaria sin paralelo en nuestra lengua— es cuando escribe, mejor dicho escrive la caridad.

Luis Alberto Cabrales, uno de los poetas fundadores de nuestra Vanguardia nicaragüense, en un magnífico estudio titulado *Vallejo, marxista transido de Dios*, escribe esta página.

La caridad de Vallejo tiene expresiones que sólo pueden compararse a aquellas de San Pablo: '¿quién se enferma que no me enferme con él?' etc. Porque Vallejo no sólo, por ejemplo, se siente pobre con el pobre, sino que llega a creer, a sentir, que su propia existencia es un robo a alguien, a otro que no vive porque él —Vallejo— dice:

Todos mis huesos son ajenos;
Yo tal vez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
Y pienso que, si no hubiera nacido
otro pobre tomara este café...

Y por ello desea pedir perdón a todos, a no sabe quién, y repartir pan fresco, recién horneado, hacer una nueva multiplicación de los panes, porque precisamente, su corazón, como el de Cristo cuando aquel milagro, siente conmiseración por la pobre gente que está ahí en el campo, desamparada y sin posibilidad de llevar un bocado a sus hombres. Y el poema de Vallejo ya no sólo parece un eco de las palabras de Cristo, parece asombrosamente hecho con las mismas palabras, sin ser las mismas:

Y en esta hora fría en que la tierra
trasciende a polvo humano, y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién perdón
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón.

El cogollo, lo céntrico del cristianismo, el amar al prójimo como a sí mismo y a Dios, mandato en que está invívita la comunión de los santos... toma expresión, de modo intuitivo, con visión directa del vidente y no por vía de raciocinio, pues esta vía es

*ajena a Vallejo, en esos concisos, ardientes versos paulinos
y juaninos:*

Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno
por todos!
¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón:
un sólo ritmo: ¡Dios!

Hasta aquí la página de Cabrales.

Como último brochazo citaré el último párrafo con que José María Valverde, poeta y crítico español, cierra su ensayo sobre *Vallejo y la palabra poética*: “Vallejo siempre está viniendo desde su inmemorial costumbre de cristianismo, y aunque vivir sea para él naufragar, perderse en este valle de catástrofe porque siente los golpes que le hacen huérfano, desvalido (“son las caídas hondas de los Cristos del alma”), sigue siempre estando Dios en su raíz oscura de vida, en la savia que le recorre y la tiniebla paternal de que viene, saliendo a luz; y al final de su vida puede escribir, días antes de fallecer, estas últimas palabras: “Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios.” Y firma: César Vallejo.



Si al estudiar a Darío y a Vallejo hablé de cumbres, al referirme ahora a Pablo Neruda me parece más justa la imagen del río, porque el chileno, de la raza poética de Víctor Hugo y de Walt Whitman, es torrencial, es amazónico, como río de la lengua que invade todo, nombrando todo (¡Neruda es el más portentoso “nombrador” que tiene el castellano!).

“Pablo Neruda, cronista de todas las cosas” se llama él mismo. Y yo agregaría: Pablo Neruda o la desmesura, porque es el poeta que encarna la colosalidad americana: a sus desenfrenadas selvas,



sus ilimitadas pampas, sus tremendos ríos, sus gigantescos Andes. El pensamiento poético de Neruda —en su más poderoso y original don verbal— es geografía, es cosmogonía, es materia o magma que no llega a formularse racionalmente sino por asociaciones emocionales o pre-racionales de palabras hundidas “en lo más genital de lo terrestre.”

La más profunda relación del hombre de América con la naturaleza, la del indio, se hace palabra en Neruda. Esa relación mítica, angustiada, llena de magia y temor produjo los dioses precolombinos: fuerzas oscuras y crueles o bien energías y violencias fecundadoras; dioses que vemos resucitar desacralizados en la poesía de Neruda produciéndole angustia y desolación. Después de su primera poesía amatoria, en que la tierra o América es la mujer —el cuerpo de la mujer es su primera geografía— sus tres *Residencias en la Tierra* son el desfile de aquellos dioses. En su famoso poema “Débil del alba”:

*la luz de la tierra sale de sus párpados
no como la campanada, sino más bien como las lágrimas
y el tejido del día, su lienzo débil
sirve para una venda de enfermos.*

Lo mismo en su poema “Entrada a la Madera” o en “Colección Nocturna”:

*danzan asidos al peso de mi corazón
¡qué ciudades opacas recorreremos!*

Y en tantos otros parece retornar la gran diosa de la Tierra, de los nahuas, la Coatlicue, con su falda de serpientes y sus collares de calaveras y de manos cortadas. Como en las teogonías de la América india, sentimos en la poesía de Neruda a la materia ascendiendo al Mito.

*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...*

Sabido es que Neruda posteriormente renegó de sus *Residencias*. “Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de América,” dijo el poeta. “Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir.”

En esta prohibición hay toda una teología. Pero Neruda no comprendió la Gran Ausencia, no caló el Gran Vacío que, desde el fondo de la materia, le causaba “angustia y pesimismo.” No tuvo el ojo aguilino de Leopardi para analizar su abismo.

Sucede entonces el momento universal de la Guerra Civil española. El sufrimiento humano le abre —como la ventana rota del *Guernica* de Picasso— una nueva dimensión a la cosmovisión circular de Neruda y el poeta resuelve ser la voz de los hombres que no tienen voz.

Es también en ese momento que se produce en Neruda un fenómeno muy hispanoamericano: la dualidad de sus lenguas poéticas, fenómeno que ha estudiado con penetración el crítico Saúl Yurkievich. Me refiero a la convivencia o alternancia de dos poéticas contradictorias desde *Canto General* en adelante: la una (que es la predominante, la entrañable y la más auténtica de Neruda) es la que acabamos de analizar en las *Residencias*, la poética que Yurkievich define como “mítica-metafórica,” que “ensalza la vida natural,” que se sumerge en la naturaleza como en el seno materno, que menosprecia la cultura libresca y el desarrollo tecnológico, y que usa un lenguaje oscuro, orgiástico, reiterativo, naturalizante, que dota todo cuanto nombra de animación biológica. La otra poética, por el contrario, es lúcida, discursiva —poética de denuncia— que celebra el trabajo humano, el avance industrial, la planificación en escala planetaria, la muerte de la

metafísica, la utopía racionalista y que usa un lenguaje con frecuencia prosaico, panfletario, notarial a veces, pedagógico otras, instrumental y utilitario siempre.

En *Canto General* —libro de inmensos desniveles— Neruda alcanza sus grandes momentos cuando logra fundir sus dos poéticas opuestas como en las *Alturas de Macchu Picchu*.

Es en ese poema donde Neruda también logra su mayor profundidad al enfrentarse con el gran reto de la condición humana: su finitud, su temporalidad. Tras recorrer las ruinas del tiempo y de las civilizaciones (“no tuve sitio donde descansar la mano”), asciende a la altura andina y cree, por fin, encontrar en la fabulosa e inmortal ciudad de los incas, la morada de lo indestructible —la “cuna del relámpago y del hombre,” la grandiosa maravilla de este “alto arrecife de la aurora humana”— le inspira una liturgia riquísima de tesoros expresivos, como si reuniera en un museo toda la civilización del adjetivo. Pero, interrumpiendo su exaltación, se enfrenta al impotente símbolo del imperio socialista de los Incas —“arquitectura de águilas perdidas”— y le interroga por el hombre:

*Macchu Picchu pusiste
piedra en la piedra y en la base, ¿harapo?
carbón sobre carbón, y en el fondo ¿lágrima?*

El poeta pregunta, exige:

Devuélveme el esclavo que enterraste!

Y sublevándose por el precio de dolor humano que ha costado la grandeza estatal de la piedra, termina:

*Veo al antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos
un hombre, mil mujeres*

*bajo la racha negra, negros de lluvia y noche
con la piedra pesada de la estatua:
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de Estrella Verde
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa
sube a nacer conmigo, hermano!*

Desgraciadamente esta emocionante sensibilidad humanista no se manifestó ante otras edificaciones estatales que exigieron también sacrificios humanos, como por ejemplo, la de Stalin. Pero lo que sucede es que este fulgor humanista, este relámpago de Quetzalcóatl que sentimos en Macchu Picchu por un intenso momento, rompe en cierta manera con la forma de relación de Neruda con los demás hombres, que no es como la de Vallejo, amor que se da, donación de sí mismo, sino relación política, ideológica, que integra a su mente a los otros tús en lo que Alicia Ferraresi llama “el erotismo circular” de Neruda, cerrado alrededor de su “yo.” “Lo que esta alma ama es lo suyo, o lo que hace suyo por identificación o posesión,” dice esta autora. Por eso Neruda cierra su *Canto General* cantándose explícitamente a sí mismo en el poema “Yo soy” donde define su relación del yo con el tú, en aquel verso: “Cuando me hice partido con otros hombres.” El “nosotros” nerudiano es un nosotros de correligionarios; de calor humano, sin duda, pero partidario y político.

El amor de Vallejo es abierto: nos deja ver a Dios. El amor de Neruda lo esconde, o mejor dicho, lo sustituye con su “yo.” El dios de Neruda es Neruda. No lo digo peyorativamente, ni intento someter a juicio su orgullo o su humildad. “Pablo Neruda es esencialmente un poeta biográfico,” dice Fernando Alegría. Todo gira a su alrededor. Es, como dice Yurkievich, “un poeta personal, garante de autenticidad y contrario a la neutralidad abstracta.”

Este egocentrismo lo vemos iniciarse, joven, ante la mujer. Dice Alicia Ferraresi que ante la mujer el yo de Neruda no es un

yo que se da, sino un yo que recibe. “En Neruda todo descubrimiento de lo exterior es, en última instancia, autodescubrimiento.” “Neruda, ese yo incontenible” dice Emir Rodríguez Monegal. En realidad, lo que el pensamiento poético de Neruda va edificando en todo su canto es la sacralización del Yo.

Ese Yo que funciona como inmortal —desde arriba— como supremo registrador público de la historia, como juez que juzga a los buenos y a los malos, como Verbo de América, está sin embargo lleno de momentos humildes, melancólicos y mortales. Ese yo, al final de su vida, cree que ya ha ganado su derecho a la soledad.

*Yo tuve un rostro que perdí en la arena,
un pálido papel de pesaroso
Y me costó cambiar la piel del alma
hasta llegar a ser el verdadero,
a conquistar este derecho triste:
esperar el invierno sin testigos.
Esperar una ola bajo el vuelo
del oxidado cormorán marino
en plena soledad restituida.*

Como quería en sus *Residencias* entrar a la materia, pide entrar a su propia soledad. Pero allí surge el gran interrogante al encontrarse con la Nada interrogante, que el poeta concreta lapidariamente en dos versos:

*¿Quién puede enseñarme a no ser,
a vivir sin seguir viviendo?*



En el lenguaje de cada poeta se transparenta su imagen de Dios. De la misma manera, es la palabra —nuestra más profunda seme-

janza con Dios— la que sirve de morada a la idea del hombre, a la imagen del hombre que cada poeta se forja en su empresa de vice-creador. Dime qué hombre concibes en tu palabra y te diré cuál es tu Dios.

He querido explorar el tema de Dios a través de tres grandes poetas de América —ya muertos— que construyeron nuestro tiempo. Nos hemos asomado a sus fundaciones, pero creo que la lección última la podemos extraer al acompañarlos hasta el final, hasta la puerta en que comienza el Misterio —la puerta de la Muerte— donde la Palabra deja escapar la última gota de su verdad y de su sinceridad humanas.

Hemos visto a Rubén Darío queriendo soldar amorosamente los desgarramientos mestizos de su ser y debatiéndose entre la Catedral y las ruinas paganas. Cuando Darío llega a la muerte recurre, una vez más, con pasión agónica, a su herencia de fe cristiana; y atormentado por el remordimiento de su conciencia de pecado —que nunca perdió— dirige a Dios, mejor dicho a Cristo, su palabra de poeta en forma de plegaria. Al borde de la muerte su fe se hace esperanza. ¿Y qué espera? ¿Qué espera detrás de esa puerta en que se cierra la finitud del hombre? Oigamos lo que escribió al enfrentarse una vez con el pensamiento de la muerte:

*Jesús, incomparable perdonador de injurias,
 óyeme, Sembrador de trigo, dame el tierno
 pan de tus hostias, dame contra el sañudo infierno
 una gracia lustral de iras y lujurias.
 Dime que este espantoso horror de la agonía
 que me obsede, es no más de mi culpa nefanda;
 que al morir hallaré la luz de un nuevo día,
 y que entonces oiré mi '¡Levántate y anda!'*

A César Vallejo lo hemos visto cruzar, cargando con serena dignidad la cruz de sus dos sangres, por un mundo más cercano al nuestro en sus colores apocalípticos. Para Vallejo su sufrimiento,

su agonía, es el sufrimiento del hombre. Cuando nos dice en uno de sus poemas en prosa: “Voy a hablar de la esperanza,” de lo que nos habla es del dolor del prójimo, del dolor del hambriento, nos habla de la miseria, esa gran tentación contra Dios del mundo moderno. En uno de sus poemas de más cálida fraternidad humana, el autor de *Poemas Humanos* mira desde su canto “al hombre que pasa con un pan al hombro,” y “al que tiembla de frío, tose, escupe sangre,” y luego “el que busca en el fango huesos, cáscaras” y se pregunta: “¿Cómo escribir, después, del infinito?” ¡Y sin embargo, vence el obstáculo oscuro y encuentra compasión y amor, que es el único lenguaje del infinito!

Octavio Paz anota en sus *Hijos del Limo* el conflicto estético de Vallejo: “La amargura de César Vallejo —dice Paz— dividido entre su fidelidad a la poesía y su fidelidad al Partido Comunista.” Y más adentro de ese conflicto nos hemos asomado al de su corazón, donde Vallejo quiere salvar al hombre de sus dos hambres, la de pan y la de infinito. Salvarlo de sus dos miserias. Y cuando llega al borde de su muerte —cuando bebe el cáliz del dolor de España, que lo mata— su corazón escribe el poema “Masa,” uno de sus últimos poemas, donde proclama la trascendencia y la resurrección con la más hermosa parábola de la solidaridad redentora:

*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*

*lo rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
brazó al primer hombre; echóse a andar...*

Finalmente, a Pablo Neruda lo vimos en sus primeros libros, sumergirse en la mujer, “en la cósmica geografía del cuerpo femenino,” según la frase de Alicia Ferraresi. Lo vimos, luego, en sus *Residencias*, sumergirse en el útero de la materia, en la caótica intimidad de la naturaleza para hablar las voces profundas de la tierra. Lo vimos después —en su *Canto General* y en casi toda su obra posterior— sumergirse en el pueblo. Y ese pueblo, —dice Saúl Yurkievich—, “lo concibe como una prolongación de la naturaleza genésica dotado de todas las potestades de la potencia que lo engendra.” Sorprendimos entonces, el conflicto de sus dos poéticas y el cauce político, partidario, que toma su río verbal cuando responde al reto de la marginación y de la miseria humana.

En sus últimos libros el Yo de Neruda —siempre tan optimista— nos descubre la angustia del poeta ante los caminos de guerra y muerte de la humanidad (la esperanza de Neruda no está puesta en la persona sino en la especie), caminos que amenazan llevar al suicidio universal. “El mar, símbolo de la eternidad del tiempo y de su indiferencia ante el transcurso humano, vuelve, en uno de sus últimos libros: *Fin de mundo* —dice el crítico italiano Giuseppe Bellini— a reconocer al poeta, pero sin aclamarle, con su fría lección, el misterio de la vida, sin abrirse a ninguna respuesta concreta.” Y llega así al final. La enfermedad, la fatiga de la materia, reclama su sueño desde el vientre del mundo. Es entonces que escuchamos su poema, mejor dicho su sordo grito: “Oh tierra, espérame,” que dice:

*Tierra, devuélveme tus dones puros,
las torres del silencio que subieron
de la solemnidad de sus raíces:*

*quiero volver a ser lo que no he sido,
aprender a volver desde tan hondo
que entre todas las cosas naturales
pueda vivir o no vivir: no importa
ser una piedra más, la piedra oscura,
la piedra pura que se lleva el río.*



LA MUERTE DEL POETA

En la muerte de un poeta se revela más que en ninguna otra muerte, el misterio (contradictorio y conmovido de esperanza) de la finitud humana. El poeta, al morir, calla. Nace entonces su muerte, que comienza, desde ese instante, a crecer, a devorar en polvo, a envejecer, a llevarse hacia el olvido la palabra del poeta. Pero la palabra se resiste. Comienza la palabra a usar, independientemente del poeta, el hálito que recibió del poeta; a vivir con la potencia espiritual que recibió del poeta; a luchar contra su signo mortal y perecedero. Subsiste la palabra, subsiste a veces siglos y milenios, y sigue comunicando una vibración de vida, una llamita sacra y casi inmortal que el viento de las edades azota, castiga, y, al final, apaga.

Toda palabra de hombre —suelta de los labios mortales— entra como un astro a una órbita de duración misteriosa, pero lleva una materia invisible que se gasta, que se quema para dar su luz. Toda palabra tiende, por su propio peso, a descender al silencio. El poeta es el ser que logra disminuir —a veces hasta grados supremos— ese lastre de silencio que hace caer a la palabra y devolverse, ya gastada, al caos de donde fue extraída.

Poemas hay, versos existen, que serán repetidos quizás hasta el final de los tiempos. Pero siempre sonará esa palabra, esa poesía

—a pesar de su mágico poder de sobrevivencia— como temerosa y herida, como agónica, como si fuera la palabra de otra Palabra inefable a la cual se acerca pero no llega.

En todo poema que subsiste, en toda palabra que sobre-vive, también sobre-muere la finitud de aquél que la creó y pronunció: subsiste lo mortal y su peso, el signo de lo humano.

Cuando muere el poeta, la humanidad se precipita a su misterio y lo exalta porque quiere comulgar en esa sobrevivencia de su palabra. Su pueblo sabe, por instinto, que está expresado en esa palabra. Que una hermosa parte de su ansia de inmortalidad ha sido asumida por esa palabra del poeta. Que toda verdadera palabra de poeta es voz que clama en el desierto —voz que clama un silencio circundante, voz del que toma la palabra por los demás y que saca de su anonimato (es decir, de su muerte histórica) a esos “demás.”

Lo que fue apoteosis (y sigue siendo) en la muerte de Rubén Darío, fue el presentimiento y el sentimiento nacional de una inmortalidad y de una resonancia universal, que se le abría a Nicaragua por la palabra de Darío. Había ya una altísima torre para subir a ella y desde ella dominar un horizonte de tiempo y de espacio más amplio que el del simple mortal. Había surgido una altura en que la chata provincia se levantaba —por la sola palabra de un hombre— a esas crestas adonde sólo suben otros pueblos rectores tras de miles de esfuerzos y sacrificios. Por Rubén, Nicaragua tenía la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad, los rascacielos de Nueva York, las cúpulas de Roma. Se nos hacía en espíritu una urbe de fastuosa y alucinante capitalidad, y todos nos empujábamos por ocuparla con derecho de moradores.

Justo que así sea. Pero el poeta también había advertido el verdadero rostro de la muerte. Sabía que también su palabra estaba herida de muerte. Se sabía (y en él no hubo engaño) hombre y no Dios. Por eso, para que no equivocáramos el sentido de la verdadera inmortalidad, con la misma mano que tomó en vida la pluma, tomó en su muerte la cruz. Y firmó. Porque sólo una Palabra



es la que verdaderamente subsiste. Sólo una resucita. Sólo una levanta y asume con plenitud todos los silencios. Sólo una da de nuevo luz a las que se están apagando. Sólo una es Poesía en esencia, porque es en esencia divina. Es aquella Palabra que se hizo carne y habitó entre nosotros.

Lino Argüello, nuestro último romántico

Al estudiar al grupo Modernista nicaragüense —grupo cuya obra poética se publicó principalmente a través de la revista *Los Domingos* y en la antología *Parnaso Nicaragüense*— en todos sus poetas se nota 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” cuyo 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 Argüello (1889–1937) 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 arrancado 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 1925, 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 sinestésias 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 nicaragüense— 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 sonrío 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.

José Coronel Urtecho, guía de las letras nuevas



ESCRITO EN SU MUERTE

*Palabras de PAC en el Simposio de Poetas sobre
Poesía Actual, organizado en Managua en 1994*

Celebramos un simposio de poetas sobre el futuro de nuestra poesía y tenemos la triste suerte de querer abrir esas puertas secretas en el momento en que se nos muere uno de los mejores poetas de nuestra historia literaria y el que mejor conoció esa operación de hacer futuro, de inventar el futuro, que fue José Coronel Urtecho.

Si él, que abrió tantos caminos a nuestra poesía, estuviera aquí, veríamos mejor el horizonte, distinguiríamos mejor las tendencias que apuntan hacia el brumoso porvenir; pero a la crisis de nuestros días —que en toda nuestra lengua multiplica preguntas pero ofrece pocas contestaciones— se suma una muerte que calla para siempre a nuestro mejor maestro en la invención de lo nuevo.

Desde la muerte de Darío —a pesar de los grandes poetas que hemos perdido, como Salomón de la Selva, Alfonsó Cortés, Azarías Pallais, Joaquín Pasos, Luis Alberto Cabrales...— esta es la muerte que más hondamente afecta a nuestra literatura como

invención original, porque en su breve obra Coronel nos mostró —como un Picasso de la poesía— una variedad inaudita de inventos, de experimentos y de juegos de forma y materia, desde creaciones neo-lingüísticas hasta renovaciones de formas clásicas, desde poemas coloquiales de temas cotidianos o de temas y ritmos populares hasta el más hermético y lúdico suprarrealismo, desde una lírica en el límite novedoso de una épica hasta el género chinfónico de su entera propiedad. Y si hablamos de la prosa, creo que América ha sido mezquina con Coronel Urtecho, porque cuando cuando el “boom,” es decir, cuando subió al primer puesto mundial la narrativa hispanoamericana, sólo un español hizo notar la extraordinaria y magistral invención y estructuración prosística de *Memorama de Gotham* de su libro *Rápido Tránsito*, arte no igualado salvo tal vez por Carlos Fuentes en su relato *Aura* y algún prodigio de Borges...

Pero además de esa capacidad de invención e imaginación de formas y materias poéticas —todas realizadas con perfección de maestro— Coronel Urtecho ha sido también un socrático inventor de poetas, incesante profesor de poesía, que hizo brotar, crecer y multiplicarse la poesía en Nicaragua. Después de Darío es el segundo fundador de esta república de poetas.

Por eso y porque fui su discípulo, su compañero en la aventura de la Vanguardia, su seguidor y su contradictor, su oído atento a un diálogo de cincuenta años como a sus silencios en que fue ausentándose, mi corazón abre de duelo este acto. Un gran vacío se me abrió de pronto y sigue creciendo con la muerte del poeta. Que las Musas permitan que ese vacío sea creador como fue su vida, para que su ausencia sea un reto para nuevos poetas, reto para la invención, la originalidad y la perfección.



JOSÉ CORONEL Y LA BIOGRAFÍA DE SU MUJER

Coronel no borra las huellas de sus influencias. Sus traducciones son como boyas para advertir la cercanía de sus autores preferidos. Darío ya le había enseñado a él —y a todos los poetas nicaragüenses— que la literatura es hija de la literatura, que no hay que imitar sino asimilar, pero que incluso la imitación, con una gota de ironía, no está incluida como delito en el Código Penal. Pero hay otras influencias, a veces difíciles de rastrear, porque su profundidad no deja su rastro o su huella directamente en el texto, sino en la vida del poeta y, por reflejo, en forma indirecta, en su obra.

Henry David Thoreau —no propiamente un filósofo, sino un poeta, pensador o contemplativo de la naturaleza, nacido en 1817 en Concord, Massachussets— tuvo una influencia decisiva sobre José Coronel Urtecho, aunque sus críticos no hablan de ella. Coronel no cesó de hablar de Thoreau desde que regresó de Estados Unidos; y sólo conociendo la vida de ambos, sólo trazando un paralelo entre la cabaña de Walden Pond y las dos casas junto a dos ríos donde pensó/vivió Coronel, puede explicarse eso que llamo influencia, incluso en el modo de ser: hombres de notas, de apuntes al pasar y no de sistemas, hombres solitarios pero incansables conversadores. Con una interesante diferencia: que la influencia existencial de Thoreau en Coronel debe ser ligada a María Kautz, su esposa, pues es a través de ella que el poeta encarnó e hizo suyo —es decir, hizo vida— el pensamiento de Thoreau. Por eso el gran poema clásico de nuestra literatura, la *Pequeña Biografía de mi Mujer*, de Coronel, es la biografía que Thoreau hubiera hecho de su esposa si hubiera tenido la suerte de casarse con María Kautz.

En mi juventud, hasta escalar los 40 años, yo fui finquero, agri-

cultor, ganadero, maderero —con un pie en el campo y otro en la ciudad—; pero el José Coronel que yo conocía era un intelectual absolutamente urbano, recién llegado de Estados Unidos. Por eso me llamó mucho la atención su total entrega a la vida campal apenas se casó con María Kautz. Creí que no tardaría en encontrar excusas para volver y vivir en Granada, pero lo que me llegaban eran largas cartas —que él llamaba “pastorales”— conversaciones escritas que llegaban a veces a las cuarenta páginas, con ideas, observaciones, traducciones, recomendaciones de libros y otros tópicos. Y fue a través de esas cartas y de las conversaciones sostenidas con Coronel en el río San Juan, o en Granada cuando visitaba la ciudad, que conocí cómo apoyaba su vida en el pensamiento de Thoreau en esa forma indirecta —que ya confiesan sus poemas— es decir, viviendo la naturaleza a través de Maruca.

Era una experiencia única porque también fue única María Kautz. Su poema no es la consabida galantería del poeta que pone un lente poético sobre las virtudes de la amada: es una biografía. Y una vez, en uno de mis viajes a *San Francisco* (la hacienda de los Kautz en el río San Juan) María acababa de aparecer después de perderse y dormir en la selva, en la cumbre de un árbol —en el territorio de las tobobas—; entonces supe cómo los perdidos en esos espesos y casi impenetrables bosques llaman y guían a los buscadores golpeando con gruesas ramas de árbol las jambas de ciertos árboles que suenan con un profundo sonido que cubre kilómetros.

Es una biografía y yo pudiera firmar de testigo muchas de sus partes, porque la vi subida al caballete de su casa en *Las Brisas*, dándole los últimos toques de carpintería a la hermosa casa íntegramente construida por ella, o bien salir conmigo a tirar venados mientras el poeta se excusaba y tajaba la punta a su colección de lápices para escribir su conveniente e inevitable poema de cónyuge casero.

Henry David Thoreau permanece bajo las aguas del campesino conyugal José Coronel Urtecho. A veces saca la cabeza en aprecia-

ciones o ideas, como el hermoso concepto del trabajo como un acto de amor del poema. En realidad, yo creo que la grandeza de Coronel se alimentó de su fe cristiana y de su inmersión en la naturaleza nicaragüense, a través de una mujer de fisonomía extranjera. Ella universalizaba el salvaje y bellissimo rincón nicaragüense del río Desaguadero. Ella no lo dejaba perderse en la selva: su pelo rompía la prisión verde de esa naturaleza ubérrima y avasalladora, universalizándolo.

En realidad su musa fecunda, cuya biografía nos deja uno de los más logrados poemas de la literatura hispanoamericana, sólo tuvo un rival: la política. Como casi todos los nicaragüenses, Coronel sufrió esa inevitable guerra civil entre el hombre natural y el hombre político. Creo que en su caso la guerra la ganó el amor.

Mesa redonda sobre Carlos Martínez Rivas

Uno de los máximos exponentes de la poesía nicaragüense del siglo xx. Compañero de generación de Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez. Nació en Puerto de Ocoz, Guatemala, el 12 de octubre de 1924. Falleció en Managua el 16 de junio de 1998.

El poeta Pablo Antonio Cuadra sostuvo en el año 2000 esta conversación virtual —vía internet— con los intelectuales nicaragüenses Nicasio Urbina y Pedro Xavier Solís.

PABLO ANTONIO CUADRA.—Apenas diez años después de la Vanguardia —en la década de 1940— surge la *Insurrección Solitaria* de Carlos Martínez Rivas, que abre la contraescarpa de la Vanguardia aportando una actitud epigramática ante la vida y un estado de inconformidad y rebeldía mucho más amargo y profundo. Esta obra, a juicio del historiador español Mario Hernández Sánchez-Barba, plasma y expresa un cambio radical en la cosmovisión del hispanoamericano y por lo tanto del nicaragüense. “La juventud no tiene donde reclinar la cabeza,” es el verso lema de esa poética. Martínez Rivas se niega el descanso en ninguna solución hecha y en ninguna emocionalidad colectiva. Las ligas nuevas que Martínez Rivas establece con su pasado, la herencia de Europa que con selectividad luminosa se digna recoger, la táctica con que asalta la palabra para incorporarla a su idioma poético, es toda una revolución personal y única, una “insurrección solitaria” que nos introduce a otra comarca o, si se quiere, a otra



zona inesperada e inédita de la comarca literaria nicaragüense.

Martínez Rivas adjudica a Joaquín Pasos la definición de la poesía como crimen perfecto. Pero no es a Joaquín a quien encierra esa definición, sino a él, nieto de Baudelaire en Nicaragua, para quien “la poesía es producto de la inteligencia y el cálculo.” Martínez Rivas es en América (y no Nicanor Parra, como se ha dicho) la contraposición de Neruda: el péndulo poético ocupa con él, en la siguiente generación, el extremo opuesto.

PEDRO XAVIER SOLÍS.—Coincidiendo en todo con esa valoración, quiero hacer, sin embargo, una observación. A CMR le cayó encima una dictadura estética: la de la rigidez conceptual. Y una dictadura estética, sea del Estado o sea personal, es siempre peligrosa para el creador. Cardenal, por ejemplo, pretende cambiar radicalmente al lector; a CMR, en cambio, eso no le interesa mayor cosa: su fuerza no la busca en la claridad del mensaje ni en la calidad crítica, sino en el aspecto semántico, el lenguaje intransitivo. Pero la destreza poética, evidente en el talento de CMR, no necesariamente define al poeta verdadero (y no me refiero por verdadero al poeta factual). Nada más creo que su obsesión perfeccionista con el verso le segó la vida muchas veces al poema; su excesivo ánimo de elaboración le llegó a mermar elasticidad a la intuición poética.

NICASIO URBINA.—La obra de CMR, como la obra de todo gran poeta, se plantea desde los márgenes. Es decir, se enfrenta a su lenguaje y a su temática desde fuera, y es gracias a esa posición que logra replantear el llamado estético. Esa posición es lo que también le permite sustraerse de la “dictadura estética” de la que habla PXS, ya que CMR desprecia todo lo que tiene que ver con la institución poética y por eso es capaz de enfrentarse al edificio literario desde los márgenes. Esto no quiere decir que su obra sea marginal, por el contrario, su obra es central a la creación poética de la segunda mitad del siglo xx, tanto por su tratamiento de los temas como por los temas mismos. Pero esa centralidad posterior,

como la de Borges, surge de una marginalidad original. Esa es la dialéctica de la creación artística. Lo podemos ver en fenómenos como el cubismo de Picasso, como el absurdo de Beckett o como la música de *Talking Heads*.

PABLO ANTONIO CUADRA.—Para mí, el poeta más naturalmente dotado después de Darío, es Joaquín Pasos. Él pudiera en cierto modo parangonarse a CMR, pero Joaquín está más lleno de vida y humor. Carlos, devorándose a sí mismo, cultiva lo sombrío de su personalidad. Quiso convertirse en poeta maldito, no lo envidio.

PEDRO XAVIER SOLÍS.—El sentido del humor es un recurso (además de una terapia) que CMR casi no utilizó. Hay un poema en *Esos rostros que asoman en la multitud*, que, sin pretenderlo, retrata de cuerpo entero su negatividad.

*...Porque te comía el insaciable gusano
y “el dolor de no ser.” Y tu prodigiosa
memoria, era sólo una parte de tu sed.
Con el dedo sobre las mesas polvosas
escribías rápido, tus “poemas mortales.”
Y soplabas. —“No levanta
el pájaro!” decías. Piedras
en su buche en vez de trigo.
Y así te vi disminuir
como si te hundieras.
Tus chispeantes
ojos entraron a un ocaso
despectivo...*

Antes que la losa de cemento ya él tenía encimada la del culto al alcohol. Eso permea su creación: un ímpetu amostazado ante la vida. Y en todo sinapismo se pueden dar por perdidos la ingenuidad y el sentido de humor.

PABLO ANTONIO CUADRA.—Para Carlos —como dice Otto Weininger en *Sexe et Caractère*— “la femme représente le néant, le pole opposé de la divinité,” y por lo mismo: una divinidad. Su culto al alcohol forma parte de ese rito —autodestructivo— para la diosa “nada.” El alcoholismo a veces es la derivación de una idea falsa sobre la mujer.

“La nada femenina,” dice en su “Retrato de dama con joven donante”; frase que se le escapó a su inteligencia tan cuidadosa. Se le escapó, digo, porque esa frase es acusativa contra él. Carlos es un turista del amor. Su profundo rencor en algunos cantos (tan anti-conyugales) no es más que esa impotencia suya en penetrar a un misterio que él mismo cierra (¡y que sabe que existe!).

NICASIO URBINA.—El carácter artístico es generalmente rebelde e iconoclasta. Sólo de esa forma puede el artista crear una obra original y valiosa. A menudo este carácter lleva a los artistas a situarse en la marginalidad de la sociedad, a rechazar las esferas aceptadas y respetadas en la sociedad, y a optar por los caminos de la ruptura y la insurrección. En el arte esa actitud nos puede dar un gran poema, en la vida nos puede dar un gran alcohólico. Por eso en “Retrato de dama con joven donante” nos dice:

La juventud no tiene donde reclinar la cabeza.

Su pecho es como el mar.

Como el mar que no duerme ni de día ni de noche.

Esa ansiedad, esa febril actividad de la mente, siempre inconforme, siempre en vigilia, al borde del delirio, es lo que hace que estos artistas produzcan una obra como la de Darío, como la de CMR. La poesía y el alcohol son marginales en nuestra sociedad: a pesar de encontrarse en el centro de la vida social y cultural de los pueblos, su consumo excesivo y su contacto llevan hacia la marginalidad. A pesar de la posición central de la obra de Darío en la literatura mundial, Darío es en realidad un personaje

marginal en la vida del nicaragüense “culto.” Ahí podemos ver la intrincada contradicción de la existencia del poeta y de la poesía. Si CMR deja algo contundentemente claro en su obra, es que la poesía es una rebelión constante contra todos los principios aceptados por la sociedad, tanto estética como socialmente. Esa rebelión lleva a una marginalidad inevitable, y si la obra es sólida logrará cierta “ilusión de centralidad,” pasará a la historiografía literaria, pero nunca dejará de ser marginal. Como le dice CMR a su amada en “Mundo”:

*Yo te esperaba.
Pasaste sin mirarme.
Te escribí entonces un epigrama como una ortiga.
Pero ¡ay! tú no lo leerás.
Tú nunca lees mis versos, mi niña.*

Prólogo a una antología de Ernesto Cardenal

*Prólogo a la Antología
publicada por Cuadernos Latinoamericanos,
Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1971*

La historia de Nicaragua se abre dual, con un cacique que dialoga y otro que combate. Al cacique Nicarao, cuando se le presentan las extrañas gentes del otro lado del mar, le interesa contrastar su mundo con el otro: pregunta, filosofa, dialoga. El cacique Diriangén no piensa más que en sacar a los extranjeros; sorpresivamente los ataca. De las dos fuentes nace un pueblo. A este pueblo se le conoce universalmente por dos figuras: Rubén Darío y Augusto César Sandino. De ahí que algunos digan que el nicaragüense es un poco poeta y un poco guerrillero. Es un decir, que en el caso de Ernesto Cardenal cobra nueva fortuna. Se trata de un monje. Un monje absolutamente sorpresivo y peculiar: revolucionario y poeta.

En 1965 un grupo de amigos nos embarcamos en Granada, puerto del Gran Lago de Nicaragua, con Ernesto Cardenal, que días antes había sido ungido sacerdote. Íbamos hacia el archipiélago de Solentiname, un bello y abandonado grupo de islas situado al otro extremo de nuestro Mar Dulce. Ernesto dijo misa en el barco (su nave de Iglesia) entre vuelos de cormoranes y de garzas. La isla de su fundación (Mancarrón) tenía una vieja ermita casi en ruinas y estaba llena de monte y breñales, salvaje, pero situada

en uno de los paisajes más bellos del mundo. Comenzaron a llegar nativos en canoas y botes. Isleños sembradores de milpas y pescadores. Esa iba a ser su parroquia, su pequeña, rústica y lacustre trapa para un experimento de contemplación y de servicio.

Cuatro años después la isla no ha perdido aún su pobreza campesina. Pero varias cabañas, una pequeña casa de madera para huéspedes y la rústica ermita pintada y decorada por los nativos, invitan al navegante. Los isleños han formado una cooperativa y tienen en comunidad un pequeño barco a motor para llevar los productos. Una escuelita de arte produce cerámica, esculturas y pinturas de los nativos (la *Escuela de Solentiname* de arte primitivo, que ya tiene mercado en las galerías de exposiciones de Managua); y una corriente incesante de jóvenes o de visitantes del exterior (poetas, artistas, peregrinos, hombres que quieren paz, hombres que buscan algo) cruzan el lago en incómodas lanchas y llegan a Solentiname, a sus silencios y a sus diálogos.

Allí vive, descalzo y barbado (una barba canosa que le agrega años y le imprime un aire profético), vestido con el traje del campesino, trabajando artesanías, haciendo esculturas, escribiendo sus poemas, leyendo, contestando correspondencia del mundo entero, predicando, llevando los sacramentos, ayudando al pueblo o escribiendo para los diarios de la capital cartas iracundas contra los abusos del poder o contra las claudicaciones de su propia Iglesia, un poeta cuya poesía es hoy la más leída de América. Un joven a quien vi crecer como a un hijo, con la cercanía y la extrañeza, con la intimidad y con la lejanía del padre al hijo, y que ahora me pide que escriba este prólogo para su obra, sin saber lo difícil que se me hace escribir y dejar de escribir, trazar fronteras, salirme de mí para tomar perspectiva, en un alejamiento de lo suyo en el cual nunca me he ejercitado.

Ernesto Cardenal se crió entre poetas. Primo de José Coronel Urtecho (por su madre) y primo mío (por su padre), no necesitó mucho esfuerzo para dirigir sus primeras inquietudes literarias hacia buenos libros y compañías. Su abuela, doña Agustina,

mujer exquisitamente culta, fue también gran lectora y buena consejera. Yo lo recuerdo pequeñito, con un rostro de pájaro distraído, agudo e inquieto, sentado en una butaca, los pies sin tocar el suelo, leyendo totalmente abstraído del mundo, versos y versos sin parar. Desde entonces sólo le interesó la poesía, únicamente la poesía. “Todo es poesía. Todo puede hacerse poesía.”

Aunque Ernesto nació en Granada (en 1925), de niño tuvo que vivir unos años en León. Allí (él lo ha dicho) se sumergió en la atmósfera mágica de la infancia y de la casa de Rubén, hechizada entonces por la presencia alucinante de Alfonso Cortés, nuestro extraordinario poeta demente. Vivió en el barrio de más abolengo para la poesía nicaragüense.

*Yo vivía en una casa grande junto a la iglesia de San Francisco
que tenía una leyenda en el zaguán que decía*

AVE MARÍA.

Allí nacieron sus primeros poemas. De León pasó al Colegio Centro América de Granada, donde tuvo como profesor y guía a una gran poeta jesuita, Ángel Martínez; y por compañeros a dos colegas, Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas, que pronto irrumpirían, junto con él, en nuestra literatura marcando una nueva generación.

Cuando fundé en 1942 los *Cuadernos del Taller San Lucas* (la revista en que esta nueva generación dio sus primeros pasos), Ernesto, que entonces terminaba su bachillerato, llegaba a nuestras tertulias a hablarnos de sus amores y a leernos sus poemas de amor. Vivía enamorado, en el exacto sentido de la palabra, porque para él no tenía otra significación la vida que amar, y el día que su amada traicionó sus sueños escribió un largo poema, *La ciudad deshabitada*, destruyendo la ciudad de su locura, quemando a Granada como Walker, reduciéndola a cenizas con lo que aún quedaba de su primer fuego amoroso. Fue un primer gran poema, el poema que lo dio a conocer en Centro América

y México, y que ahora Ernesto se niega a publicar porque en él todavía circulan impunemente las influencias iniciales y un hermoso aunque incontrolado surrealismo verbal cuyo barroquismo cortó a tiempo, aunque seguramente sigue siendo símbolo de tentación en su poesía.

Luego partió a México. Estudió Filosofía y Letras en Mascarones, y escribió como tesis para obtener la licenciatura un conjunto de ensayos sobre los poetas de Nicaragua, titulado *Ansias y Lengua en la Nueva Poesía Nicaragüense*.

Al final de ese estudio, Ernesto habla de su generación y de lo que en esos años (a mitad de la década de 1940) pensaba de su poesía: "Ahora en Nicaragua, como en todas partes, está llegando una nueva generación. Estos años han sido justamente el límite en que la poesía considerada hasta hoy como actual ya está dejando de serlo. Naturalmente, esa siempre retrasada crítica literaria tardará aún en reconocer esta poesía; pero esta poesía, novísima poesía, existe ya en América y España y ha alcanzado la mayoría de edad literaria. Hasta la vez, ella se ha manifestado menos decididamente iconoclasta que la generación anterior, por ejemplo. Por sus voces iniciales parece ser que esta poesía por venir será más de orden y de integración, que de innovación; y que, lejos de destruir lo ganado por la penúltima generación literaria, surgida hace un cuarto de siglo, está ya dejando de ser poesía dispersa y fragmentaria, poesía en añicos, como antes."

Sin embargo, la poesía de Ernesto no había llegado entonces a su mayoría de edad y no encontraría su propio camino hasta recibir el impacto de la poesía de Estados Unidos, sobre todo de la de Ezra Pound. Ernesto pasó de México a la Universidad de Columbia en Nueva York, donde estudió literatura norteamericana y aprendió el inglés. Fue a su regreso cuando el poeta, sin haber perdido su fluidez original, demostró haber adquirido los recursos para someter, objetivar y dar toda su fuerza expresiva y diurna al río huguesco de su verbo, sólo comparable en América al nocturno Amazonas de Neruda. Es importante señalar este

cambio de luz en la poesía de Cardenal, que se operó por el magisterio de Pound. De soñador nocturno, Ernesto pasó a ser un nombrador diurno, exteriorista, diáfano y, con frecuencia, épico. Todo el avance de perfección en la poesía de Cardenal ha tenido como trasfondo esta lucha de su hombre solar por dominar al viejo sacerdote de la luna que ofició en *La ciudad deshabitada* y que siempre regresa, solapadamente y no sin encantos, a su poesía.

Las primeras obras del nuevo Ernesto fueron poemas largos con un común denominador: la visión de América desde un ojo foráneo. Los piratas, Drake, Raleigh, el filibustero Clinton Rollins, viajeros gringos, el cónsul norteamericano Mr. Squier, etcétera, son los sujetos desde los cuales Cardenal redescubre su Nuevo Mundo. Usa el ojo azul para recuperar la extrañeza ante lo propio. Y usa también el texto ajeno. Este recurso poundiano (en el cual Ernesto se volverá verdadero maestro) consiste —más que en el collage, más que en la cita de un trozo de rango poético— en una sabia redistribución de la prosa del historiador o del viajero hasta que alcance un nivel lírico o épico. Sus poemas son así bellos y vastos documentos ajenos, cuya gracia está en los cortes y en las junturas. En *Squier en Nicaragua* ya se advierte, como en un primer ejercicio, esta poetización de la prosa documental que alcanzará su más alto logro en *El Estrecho Dudoso* y que es uno de los grandes aportes de Cardenal a la poesía en lengua española.

Sin embargo, cuando Ernesto ordena su poesía, prefiere iniciarla con sus *Epigramas*. No sé si él es consciente de la demarcación que con este orden establece. Porque, a mi juicio, la esarpa que divide nuestra generación (llamada de Vanguardia en Nicaragua) de la siguiente, es decir, de la de Ernesto, es esta irrupción del epigrama o de la actitud epigramática ante la vida, valga la expresión. Esta actitud acabará arrastrándonos también a nosotros y será con el tiempo una irresistible influencia de ellos (de Cardenal, de Mejía Sánchez, de Martínez Rivas) sobre sus antecesores inmediatos.

De la alegría descubridora y experimental, de la burla antibur-

guesa, de un cierto sentido lúdico de la poesía y de un sentimiento de seguridad y optimismo ante las posibilidades de “lo nuevo” (“confesándolo o no, sentíamos cercano y perceptible ya, un ocaso de lo actual y una nueva aurora,” decía Demián de Hesse); la siguiente generación pasa a un mundo hostil y cerrado al que hay que atacar y del cual hay que defenderse colocando en la poesía el aguijón, el arma enconada que permite atacar lo monstruoso desde la pequeñez. Lo que ha sucedido es una devastadora e inmensa guerra mundial, y detrás de su foso atómico lleno de cadáveres, se levanta un muro que a todos nos cierra el paso: el Muro del Poder.

*Nuestros poemas no se pueden publicar todavía.
circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos
y seguirán siendo leídos.*

Ellos —*los poetae novi*— recogían, además, nuestra amarga experiencia. Volvíamos a la derecha, triturados por esas “grandes palabras” a las que habíamos rendido culto (“tengo miedo de esas grandes palabras que nos hacen tan desgraciados,” había dicho Joyce en *Ulises*); y el Poder que habíamos exaltado y deseado, se volvía contra nosotros y contra el pueblo. Una época de la poesía nicaragüense había terminado. La época que se había abierto con la “Oda a Rubén” (1925) de Coronel Urtecho y que se cerraba con mi *Canto Temporal* (1943) y con el *Canto de Guerra de las Cosas* (1945) de Joaquín Pasos. Entrábamos a una tierra no prometida, a *The Waste Land*, donde crecía, como un volcán exiliante, la potencia demoníaca del Poder. Nuestra literatura iba a reflejar la lucha contra los arcontes de este eón. Y ese *pathos* y esa lucha vincularían la poesía de ambas generaciones durante un buen trayecto.



Ernesto recibe prontamente la respuesta. Un día me envía secretamente un papel: “Pablo Antonio: hay una orden de prisión contra mí por el epigrama. Voy a esconderme a —. Avisale a Adelita.” Del escondite sale a la conspiración. El poeta en la escuela del guerrero: armando y desarmando ametralladoras. Participando en reuniones clandestinas, en preparativos subversivos.

*Yo he repartido papeletas clandestinas
gritado: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle...*

Pero una noche el volcán estalla. Es abril de 1954. “En abril, en Nicaragua, los campos están secos.” Una infidencia permite a Somoza coger los hilos en el preciso momento de la rebelión. |Y comienza la masacre. Cae una loza de plomo sobre Nicaragua. Docenas de jóvenes son torturados y luego pasados por las armas. Centenares caen presos. ¿Y Ernesto? ¿Ha sido hecho prisionero? ¿Lo han asesinado?... Una racha de suerte le permite salir inadvertido de la trampa y esconderse. Así, en largos días de terror, en horas de catacumba (“los perros de la prisión aullaban de lástima/ los vecinos de los cuarteles oían los gritos...”), nace uno de los grandes poemas de Hispanoamérica: “Hora 0.”

Ernesto Cardenal fue desde siempre un enamorado del amor. Buscó el amor donde pudo. Lo buscó con nombre y apellido una y otra vez. En una vieja carta escrita cuando estudiaba en México decía:

He leído Las Sirenas a Cherinto, aquí, solo, en la tranquilidad de mi cuarto mientras que lejos resonaba un mar. ‘Y la sirena blanca va a ver el sol’ (R. Darío). Yo estoy siempre atento a todas las sirenas. Yo creo que a usted no le extrañará esto. Hay que recordar que Ulises no se vendó los ojos ni se tapó las orejas. Las quería ver. Quería oírlas. El poeta no debe vendarse nunca, creo yo, ni ponerse cera en los oídos. Yo estoy muy atento a todas

las sirenas, sin perder el menor gesto, oyendo sus cantos, viendo sus cabellos, sus brazos, cómo se sumergen y vuelven a aparecer otra vez a la superficie llena de conchas, de corales, de algas. Y todo el mar está lleno de ellas y de sus cantos...

Muchas veces me pregunto por qué hay siempre detrás de la mujer un animal, un pescado, un dragón. Entre la princesa y el príncipe siempre un dragón que matar. Entre mi amor y yo, hay muchos dragones. Entre Beatriz y Dante también había. ¿Recuerda usted cierto maravilloso juego en el que había un oso entre la Petenera y el Poeta? ¿Debemos encontrar encantada a nuestra Dulcinea, para ir por el mundo a desencantarla? Junto a toda niña hay un monstruo que debemos matar.

El poeta no sólo pasó por el mar de las sirenas, sino que decidió convertirlo en su *Mare Nostrum*. Sin embargo, no era plural. Buscaba UNA mujer. “No hay más que una,” decía en una carta. “A mí no me interesan las mujeres, en plural, con minúscula; es la Mujer con M grande, con nombre propio (un nombre que yo sé bien) y que hay adentro de ellas.”

Los nombres donde buscó ese Nombre están en sus poemas y epigramas o en el olvido. Ulises iba y volvía a su mar, insatisfecho. Conspiraba y amaba. Troya y Circe. Un día mataron al dictador. Pareció que había ardido Troya. Otro día...

Era otra vez abril. Yo no sabía nada. Ernesto llegó a mi casa con una carta en la mano, pálido y haciendo un esfuerzo para vencer su emoción. Me dijo: “Me voy a la trapa.” Sorprendido, emocionado también, quise hacerle mil preguntas. “Lo he mantenido en secreto pero tengo mucho tiempo de venir madurando esto,” me dijo y me mostró la carta en la cual Thomas Merton, el gran poeta trapense, le participaba que había sido aceptada su solicitud. Ahora se aclaraba y descifraba el misterioso párrafo final de aquella carta sobre las sirenas:

...Porque yo para eso estoy aquí agonizando, en cruz, para eso me clavan, para que pueda ver el mar y oírlo. Para que después, cuando lleguemos a Ítaca, la poesía, tierra firme adonde se dirige nuestro viaje por el mundo, pueda contar cómo era y cómo cantaba 'la sirena blanca que va a ver el sol.' Cuando se retiran las sirenas, al atardecer, y queda desierto el mar, entonces me vuelvo hacia el mástil y estamos solos, frente a frente, él y yo.

El silencioso pero implacable Ser que se interponía entre Beatriz y Dante, el “monstruo” cuya sombra interruptora veía cruzar Ernesto entre cada princesa y él, no era otro que el Celoso, el Insistente, el Asediante Lebrel celeste (*the Hound of Heaven*) que trotaba tras él “con tranquilo avanzar y augusta urgencia” (*deliberated speed, majestic instancy*), sin darle descanso ni paz. Era el amor mismo quien lo atrapaba al fin.

El 8 de mayo de 1957 entró Ernesto en la trapa de Gethsemany en Kentucky. Cuando dos años después Ernesto, por motivos de salud, se ve obligado a dejar la vida trapense y pasa a Cuernavaca, en México, a proseguir sus estudios y su vida religiosa con los benedictinos, sus amigos le publican un breve libro de 31 poemas, fruto de aquella experiencia. Se titula *Gethsemany, Ky*. Su amigo y maestro de novicios, Merton, lo prologa. Dice:

Cardenal solicitó su ingreso a Gethsemany y lo recibimos en el noviciado en 1957. Acababa de exponer unas esculturas muy interesantes en la Unión Panamericana en Washington y durante su noviciado continuó trabajando en barro. Él fue una de las raras vocaciones que hemos tenido aquí, que han combinado en una forma clara y segura los dones del contemplativo y del artista. Su trabajo poético, sin embargo, por un plan deliberado, estuvo bastante restringido en el noviciado. Escribió tan sólo las notas más sencillas y prosaicas de su experiencia, y no las desarrolló en forma de 'poemas' conscientes.

El resultado fue una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la Dinastía T'ang. Jamás la experiencia de la vida de noviciado, en un monasterio cisterciense, había sido dada con tanta fidelidad y al mismo tiempo con tanta reserva. Él calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y, sin embargo, ésta se revela más claramente en la absoluta sencillez y objetividad con que anota los detalles exteriores y ordinarios de esta vida. Ninguna retórica del misticismo, por muy abundante que fuera, podría jamás haber presentado tan exactamente la espiritualidad sin pretensiones de esa experiencia monástica tan sumamente llana. No obstante, el poeta permanece consciente de la relación con el mundo que ha dejado y piensa mucho acerca de él, y uno puede observar cómo el purificador aislamiento del monasterio provoca una renovación y un cambio de perspectiva, con lo cual el 'mundo' no es olvidado, sino que es visto bajo una luz más clara y menos engañadora.

La trapa fue para Ernesto la plataforma de lanzamiento para un vuelo infinitamente maravilloso, pero infinitamente increíble para quien no comparta su fe; sin embargo, su poesía sufrió tal purificación que difícilmente puede no delatar este acontecimiento al profano. Lo que Merton perspicazmente anota, esa "renovación profunda," es el fruto: la absoluta sencillez, la pureza y objetividad que Merton compara con la de los maestros chinos de la Dinastía T'ang. Es el mismo Cardenal, pero definitivamente despojado de lo accesorio. Es el descubrimiento de la humildad desde la expresión poética, o si se quiere, desde la literatura. La poesía que hace un voto de pobreza, sin saber, quizás, que ese es su voto de riqueza: la madurez de la exactitud de la manzana de Cézanne.

La trapa es para Ernesto una escuela literaria porque es una escuela de amor. Para comprender a fondo lo que quiero decir

haría falta leer el libro en prosa que Ernesto escribió también como fruto de su estadía en Gethsemany: *Vida en el amor*. Tanto en sus poemas como en este libro lo que se advierte es la aparición de un ingrediente nuevo, misteriosamente presente y activo: una “savia” interna, vitalizadora, incandescente, que, desde la trapa en adelante, circulará en toda su poesía. Me he preguntado si la gran popularidad de la poesía de Cardenal en nuestro tiempo, si la apasionada atracción que ejerce entre las nuevas generaciones, no reside, en última instancia, en esta sutil esencia: “La sustancia no falsificada de nuestro ser es amor. Somos ontológicamente amor,” escribe Ernesto en el libro citado.

Es verdad que Cardenal ha dado (y ha sido su hallazgo) con la lengua de su tiempo; pero esta comunicabilidad poética no repercutiría tan adentro del hombre nuevo, hasta sus últimos espacios, hasta la raíz de su sed, si el Amor no humedeciera esa lengua con su virtud de resurrección y esperanza.

*En la Pascua resucitan las cigarras
—enterradas 17 años en estado de larva—
millones y millones de cigarras
que cantan y cantan todo el día
y en la noche todavía están cantando...*

Y ya se puede cerrar el Apocalipsis atómico sobre el mundo.
El Amor mira más allá:

Y vi en la Biología de la Tierra una nueva Evolución.

O puede caer la Gran Babilonia y el Amor siempre oirá

*...un Cántico Nuevo
y todos los demás planetas habitados oyeron cantar a la tierra
y era un canto de amor.*

Es el Amor, también, el que salva la Historia. El que extrae vida de “Las Ciudades Perdidas” de los “pasados katunes,” e incluso la momia del viejo inca llevada a la vitrina del museo adquiere misteriosamente fuerza para guardar la esperanza:

*El viaje era al Más Allá y no al Museo
pero en la vitrina del Museo
la Momia aún aprieta en su mano seca
su saquito de granos.*

La siguiente obra de Ernesto después de *Gethsemany Ky.*, fue su libro más afortunado: los *Salmos*. Traducido a casi todas las lenguas de Europa, sirvió también para darle a su autor un relieve universal. No pocas leyendas comenzaron a tejerse alrededor de su persona; y viajeros de Europa, atraídos por el lejano mito, visitaban y aún visitan mi oficina para preguntarme: ¿cómo se llega a Solentiname? ¿cómo es el monasterio de Solentiname? Esperan, tal vez, una abadía, un romántico convento, y no las rústicas cabañas donde vive el poeta a nivel de nuestra pobreza campesina.

Evtushenko, queriendo ungir la reciente celebridad de Ernesto, se había apresurado a decir: “Cardenal es el principio de una nueva era de poesía en América, la fusión del cielo y la tierra, del hombre con Dios. Para él la Pasión de Cristo es ante todo una pasión humana.” Ciertamente, en este libro de Ernesto (y en su continuación, que es la *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*) el Amor se manifiesta como Solidaridad. El “yo” del poeta es un “nosotros” universal, que, según anota Dorothee Sölle, “implica la percepción de todos los que sufren. Por eso puede aparecer en los gritos de sus Salmos un ‘yo’ que representa al ‘Hombre’ sin selección, sin reducción, sin olvido y sin desamparados.” Esta forma de oración captó en su momento todo el cambio del mundo. Cardenal oró con la palabra de su tiempo a ras del universo. Pero no debe perderse de vista la singular hazaña literaria que



el poeta realizó para expresar, en toda su emoción y con toda autenticidad, esta percepción mística de la solidaridad humana; vertió en los más prestigiados y antiguos odres de la oración judeo-cristiana, el licor reciente y doloroso del hombre de hoy, incluso su expresión científica, y usando una hábil (en cuanto poética) sustitución de elementos antiguos por modernos, logró que el bellissimo molde de los salmos no sólo no perdiera su acumulada carga de siglos de tensión religiosa, sino que prestara esa energía a la voz nueva y humanista. Aquel sugerente deseo o empeño de Rubén: “Es con voz de la Biblia.../que había de llegar hasta ti,” encuentra su plena realización en el arte del injerto logrado por Cardenal.

La experiencia de los *Salmos* permitió a Cardenal proseguir su oración más libremente aun hasta los poemas del libro siguiente. Allí, en *Oración por Marilyn Monroe* y en “Apocalipsis,” sube al punto más alto del sentimiento de solidaridad y de su técnica de sustituciones alucinantes.

Luego Cardenal, sin hacer una pausa, cambia dirección y vuelve a una veta propia apenas explotada anteriormente. Esta veta la descubrió Cardenal (muy joven) guiado por el *Conquistador* de Archibald McLeish. Entonces produjo poemas como *Raleigh*, *Los Filibusteros*, *Squier en Nicaragua*, de los cuales ya hemos hablado y en los cuales la historia (“el cuento de la tribu”) es más un viaje de descubrimiento que una conquista. En ellos Cardenal solamente “narra” (utilizando el “ojo ajeno,” como anteriormente dije), las escenas perdidas del pasado. Ahora establece un contraste constante, una tensión creadora entre el ayer y el hoy: grandes metáforas sinfónicas van uniendo o contraponiendo tiempos. Ahora el documental del pasado se proyecta irónicamente o revolucionariamente sobre la pantalla del presente: la revolución es el contenido de la tradición. Ahora Cardenal revela su pleno dominio de esta forma narrativa y épica, y registra un impresionante arsenal de recursos y técnicas de expresión y de composición. Pero para que este cambio se produjera, se necesitaba la escuela de sobriedad

y estilización de la trapa y, sobre todo, el magisterio de Ezra Pound.

Debo advertir que, desde nuestra generación en adelante, no hay ningún poeta nicaragüense que, directa o indirectamente, no deba algo a Ezra Pound. Fue José Coronel Urtecho su introductor y predicador, y todos en algún momento recibimos alguna lección, alguna corrección de rumbo en el camino, de este genial guía de la poesía universal. Pero ha sido Ernesto quien puede llamarse plenamente (como él mismo se llama) “discípulo de Pound.” Ernesto no imita a Pound. Lo aprende. Y hace algo más: lo facilita. Hay en Ernesto un Pound caritativo que se apresura a llevar al lector, resueltas y favorablemente explícitas, aquellas sugerentes y casi cifradas indicaciones que en Pound exigen un esfuerzo casi heroico de cultura personal. Fue Pound también quien proporcionó a Ernesto los mejores recursos de su característico “exteriorismo.” El exteriorismo, la objetividad poética “austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior,” es una de las corrientes más ricas y dominantes en la poesía nicaragüense después de Rubén; pero Cardenal recoge su caudal, lo aumenta con su admirable asimilación de los *Cantos* poundianos y lo encauza victoriosamente hacia el terreno de la épica.

En su prólogo a *El Estrecho Dudoso*, José Coronel Urtecho dice “que Cardenal presenta, mejor diría: nos hace ver, nos hace presenciar (el vasto mural cinemático de la historia de Centro América) en sus versos estrictamente funcionales, visuales, ‘proyectivos’ —como diría Charles Olson—, es decir, ajustados a las facilidades de la máquina de escribir para registrar una nueva sensibilidad, aunque no menos fieles a las experiencias originales que constituyen el asunto de *El Estrecho Dudoso*, ya que a menudo proceden parcial o totalmente de documentos contemporáneos a los sucesos, cartas, cédulas, actas y narraciones de cronistas o historiadores, Las Casas, Bernal, Oviedo, Herrera, Pedro Mártir de Anglería, etcétera, etcétera, cortada, distribuida o si se quiere dosificada la comunicación con un ritmo correspondiente a las intensidades

combinadas de la atención, la excitación emocional y la respiración, y con la rápida técnica alucinante de una película documental, que es, a mi juicio, la técnica apropiada para una nueva épica.”

Después de navegar *El Estrecho Dudoso*, Ernesto se adentra aún más en el pasado para incursionar en “Las Ciudades Perdidas” de los indios. En el carácter de su poesía, sin embargo, se opera un cambio. En *El Estrecho Dudoso* el pasado es proyectado sobre el presente con intención “epigramática”: los textos históricos, cuanto más objetivamente expuestos, más agresivamente obligan al lector a una actitud crítica contra el presente que ellos reflejan en su espejo profético. *Verbi gratia*, Pedrarias es Pedrarias, pero es al mismo tiempo, por magia poética, Somoza disfrazado de Pedrarias. En cambio en su nuevo libro, *Homenaje a los Indios Americanos*, la proyección del pasado —aunque no pocas veces agujiunea con contrapuntos irónicos nuestra realidad presente—, cobra una dimensión de esperanza. “Se trata de una poesía que anuncia —dice José Muguel Oviedo—, que culmina en una epifanía cuyo protagonista será el hombre desalienado en medio de una sociedad concebida como Fraternidad. Pero esta arcadía futura no es un sueño en el vacío; la hazaña poética de Cardenal consiste en hacernos ver que la historia de América es una predicción, que esa utopía ya ocurrió y que nuevos signos la anuncian en medio de la hecatombe.”

Sin embargo, para valorar plenamente este nuevo libro de Cardenal, se deberían estudiar sus antecedentes y aportes dentro del proceso de la poesía nicaragüense y de sus experiencias de reincorporación del indio y de lo indio desde que Rubén dio el primer paso al escribir *Tutecotzímí*. No me corresponde a mí hacerlo pues estoy inserto en ese proceso. Alguien deberá rastrear ese camino —que es la ruta de la exploración misma de lo americano—, ruta que parte del relato arqueológico de Rubén hacia el descubrimiento del indio que llevamos dentro —a la vivencia del mestizaje, que fue el aporte de Joaquín Pasos—, para seguir adelante y conquistar luego el ojo del indio (para mirar al mundo)

y su expresión para nombrarlo (como lo hicieron otros poetas) y, una etapa después, para asumir sus mitos, para integrarlos al lenguaje poético de América y devolverle a la vida americana las profundas raíces de su autenticidad original. Este escalafón de la poesía antecedente sirve a Cardenal para dar un paso más, para penetrar a una puerta prohibida, para avanzar, más allá del mestizaje: a la peligrosa zona arqueológica que no pudo resucitar Rubén y que Cardenal sí resucita, porque el indio ha dejado de ser “el indio” para ser, simple y hondamente, el Hombre. Por eso también su pasado deja de ser el infranqueable pasado para transformarse en utopía. “Estos poemas de Cardenal (dice Oviedo) contienen una utopía que se cumple entre el tiempo de los mitos indígenas y el tiempo apocalíptico de Occidente, entre los orígenes y el desastre: esos mundos que consideramos muertos y lejanos, están aquí, y la Historia puede, otra vez, comenzar.”

Comentario a un poema de Fernando Silva

VIENTO

*Entra el viento
sonámbulo.*

*Viene el viento en los carrizales
quebrándose los huesos.*

*Viene el viento
loco.*

*Viene el viento en el camino
chiflado como un perro.*

Viene el viento.

Carmen Amaya (la maravillosa y gitanísima Carmen Amaya) nos bailó una vez un poemita de Federico García Lorca. Hay ritmos para rezarse, ritmos para cantarse, ritmos que se conversan, ritmos que se danzan. Con ritmo de danza pueden también construirse poemas-objetos-móviles. Móviles como los de Calder en palabras.

Esto en mi juventud era parte de la aventura del “creacionismo.” No cantar la rosa, sino hacerla florecer en el poema. Silva en este

poema no canta al viento. Es el viento el que se instala en la página haciendo de las suyas. Un viento campesino, mágico, que se ha escapado de una ocarina de barro india, pero que al avanzar hacia su poemización se reviste de unas frases sueltas de la conversación popular.

¿Quién no ha visto esa ráfaga loca y sonámbula entrar a un potrero, a una milpa, a un arrozal, remover todo y pasar como un ser invisible, suelto, “chiflado,” como un pequeño dios transparente y ebrio del olímpo náhuatl o choroatega?

Pero Silva lo hace visible. Lo empalabra.

*Entra el viento
sonámbulo*

escribe el poeta en la primera estrofa. Nos presenta a un personaje onírico, hasta ese momento estático.

Un espacio e inmediatamente cambia el verbo:

Viene el viento

y el personaje viento comienza a adquirir velocidad. El nuevo verbo, en el uso popular, es un grito de aviso: ¡viene el toro! ¡“viene el viento”! Y el viento invisible y veloz apenas entra al poema adquiere mágicamente cuerpo de los elementos que toca. Sus huesos son los del carrizal que quiebra. Su carrera es de perro, pero de perro pasado por el habla: de perro-refrán. De perro con el sonido chiflado del decir popular. La única propiedad del viento es su locura.

*Viene el viento
loco.*

El “móvil” ha sido creado o construido uniendo dos retazos de refranero (dos frases hechas del lenguaje coloquial) a un elemento

invisible e insujetable que de esa manera queda visible y sujeto en el poema a pesar de su velocidad y de su locura.

Quebrándose los huesos

modismo campesino que designa un esfuerzo sobrehumano, cansador, que agota y deja adolorido el cuerpo.

Chiflado como un perro

expresión popular que se aplica al que huye o corre a toda velocidad. El verbo “chiflar” (nicaraguanismo por “silbar”), contiene, entre sus muchas acepciones, el sonido de la velocidad: “salir chiflado.” Pero siempre en el que huye, o corre, o sale “chiflado,” el modismo agrega un matiz chaplinesco de vergüenza o de ridículo. El poeta se ríe un poco de la locura del viento. El diocesillo, en su carrera, se torna ligeramente ridículo.

Pero cuando ya creemos haber visto al veloz personajito de la fábula —cuando ya se nos va a convertir en un pequeño mito— nos damos cuenta que el viento aún no llega. “Viene.” Sólo viene.

Viene el viento.

“Verlo” y “no verlo”: en esta contradicción se mueve el viento.