

Ocho poetas mayores de Nicaragua

Notas críticas

Desde hace treinta y cinco años, cuando apareció la antología *Nueva poesía nicaragüense* (Madrid, Seminario de Problemas Americanos, 1949) de Orlando Cuadra Downing, no ha vuelto a revalorarse en España ese fenómeno representativo de las letras hispanoamericanas contemporáneas. No en vano se ha afirmado que «*la poesía es, hasta ahora, el único producto nicaragüense de valor universal*»¹. De ahí que, basados en un estudio de superiores dimensiones, ofrezcamos a continuación ocho *notas críticas* sobre el mismo número de poetas mayores de la potencia lírica que ha sido, en el siglo XX, Nicaragua. Aludimos a los creadores de poesía Azarías H. Pallais (1884-1954) —sacerdote y orador—, Alfonso Cortés (1893-1969) —enfermo mental— y Salomón de la Selva (1892-1959), catedrático y soldado de la Primera Guerra Mundial, líder obrero y diplomático, etc.; a Pablo Antonio Cuadra (1912) —hacendado y promotor de cultura, director de diario y académico—, Joaquín Pasos (1914-1947) —estudiante de Leyes y humorista—, Ernesto Mejía Sánchez (1923) —filólogo y *schollar*—, Carlos Martínez Rivas (1924) —crítico de arte, diplomático, *outsider*— y Ernesto Cardenal (1925), librero y monje, sacerdote y propagandista político.

1. AZARIS H. PALLAIS [León, 3-IX-1884-León, 5-XI-1954]

Surgido en Bélgica, paralelamente a las promociones modernistas de su país natal, Azarías H. Pallais fue un auténtico *continuador* —no un imitador— de Rubén Darío. Con una voz propia y obsesiva, de indis-

¹ JOSÉ CORONEL URTECHO: «Introducción al tema de la universalidad nicaragüense», en *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua*. Tomo II B: Explicaciones y revisiones. León, Editorial Hospicio, 1967, p. 50; frase utilizada de epígrafe por Ernesto Gutiérrez en su antología *Poesía nicaragüense post-daríana* (*Cuadernos Universitarios*, León, 2.ª época, núm. 3, 1967).

cutible valor en el ámbito del post-modernismo en lengua española, presentó una poesía fresca y novedosa en sus libros *A la sombra del agua* (1917), *Espumas y estrellas* (1918) y *Caminos* (1921) que contienen su peculiar universo. Para introducirse en él, por consiguiente, es innecesario recurrir a sus poemarios restantes: *Bello tono menor* (1928), *Epístola católica a Rafael Arévalo Martínez* (1947) y *Piraterías...* (1951) ni a sus numerosos —y a veces excelentes— poemas dispersos. De manera que antes de concluir la década de los veinte, ya había ejercitado todas sus experimentadas versificaciones: exasílabos, heptasílabos, octosílabos, dodecasílabos y alejandrinos pareados, versificación predilecta de Francis Jammes que hizo suya para siempre. Hasta el mar, clave final de su obra, se prefigura en *A la sombra del agua*: «Agua de la luz, hermana, / dime, ¿no has visto pasar / a Jesús, nuestra fontana, / nuestra fuente, nuestro mar?». En *Espumas y estrellas* anticipa uno de sus grandes poemas culminantes («Misa solemnis en la»): «Cierra tus oídos, dime: / ¿no te parece escuchar, / allá dentro, la sublime / misa cantada del mar?». Y en el tercero —su entrañable *Caminos*— define la posición cristiana que mantuvo hasta la muerte.

Derivada de un sector del simbolismo en lengua francesa (Rodembach, Guerin, Bertrand, Jammes, etc.), esta poesía —efectivamente— es una predicación incansable de la verdad cristiana, se origina, ante todo, de una práctica del Evangelio: viviendo con humildad y pobreza, Pallais, se entregaba sin condiciones a los débiles y explotados, como Nazarin —personaje de la novela de Benito Pérez Galdós que llevó al cine Luis Buñuel—. Por eso empleó muchas metáforas para designar a Jesús: sencillas y tradicionales, unas eran *masculinas* («Lucero», «Cielo», «Rey silencioso», «Príncipe de la aurora», «Buen tiempo», «Buen Amor», «dulce peregrino», «Mayo», «Arbol de la sombra», «mar», «ojo de agua», «Jilguero», «Puerto», «Espejo sin mancha de las horas»); y otras, *femeninas* («Estrella», «Dichosa mañana», «Novia», «Rosa», «Lluvia», «Pascua florida», «Nave», «Maravillosa lámpara», «Fuente», «Buena justicia», «Bella esperanza», «Fuerza», «Vida», «Ley» y «Mayúscula Prima del divino misal» [véase la «Balada tercera del que oía y oía y nunca quería dejar de oír el Minuet de Paderewsky»]. Por otra parte, de esa vivencia brotaba la alegría inherente a casi todos sus versos; impresión que no hace falta probar: basta una breve lectura de los mismos para sentir un júbilo contagiante y franciscano, de comunión íntima con las cosas². Y esta virtud la acompañaba de una pureza infantil («*la sombra de mi vida / es un niño que juega*») y de un sentido del canto, procedente del simbolismo, que se remonta a su formación clásica y a la *Iliada* y a la *Odisea* que intentó traducir³. Pallais, en principio, con-

² Véanse dos de sus poemas («Los caminos después de las lluvias» y «Ciervo»), en PÉREZ GINFERRER: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona, Barral, 1969, pp. 241-243.

³ Esta traducción, perdida definitivamente, es casi una leyenda, pues sólo se conoce el

ceptuaba a los versos como sinfonía, canto y ritmo exterior; de ahí que se haya enamorado tanto de la musicalidad de los alejandrinos pareados, a través de los cuales encontraba su expresión personalísima, llegando a ser —en la lírica centroamericana— su máximo cultivador. Las cesuras de los suyos suelen cortarlos en la mitad: «*La dorada Gioconda, / tan bien iluminada // que parece una luz, / a colores pintada*», constituyendo una bimembración estructural: «*Oro y marfil del mar, / se baña dulcemente // el Cristo de Velázquez, / en luces del Poniente*». En ellos, pues, la bimembración es rítmica, fonética y sintáctica: «*en oro, sál, mármol, / en léche, miél y vino*» (preposición-sustantivo-sustantivo-conjunción-sustantivo = preposición-sustantivo-sustantivo-conjunción-sustantivo).

Sin embargo, para lograr flexibilidad en sus dísticos o alejandrinos pareados, usa frecuentemente el encabalgamiento, resultando en este recurso un verdadero maestro; además de los cuatro tipos de encabalgamientos comunes [el *versal*, el *medial*, el *abrupto* y el *suave*], utiliza el *sirremático* (cuando la pausa incide en el interior de un sirrema formado por un sustantivo y un adjetivo): «...Flor de *lejanía / silenciosa...*». Además, algunas veces eludió la limitación de sus dísticos al preferir la combinación de un endecasílabo (de sinalefa disuelta) con alejandrinos, las cuartetas octosílabas y el soneto alejandrino; nos referimos a tres de sus mejores poemas: «*Ahora que está iluminado*», «*Noticias buenas y malas*» y «*Los que no somos gente*». En el primero, de acabada perfección técnica, realiza su mayor compenetración cristiana; en el segundo desarrolla la natural maldad humana —uno de sus *leitmotifs*—, afirma una vez más su cristianismo, formula toda denuncia política y justifica la lucha armada del héroe de las Segovias, a quien agradece su gesta patriótica: «*todos pasan, sólo queda / indeclinable, Sandino. // Por sus pequeños hermanos, / Dios se lo pague*». Por fin, en el tercero —una estupenda protesta social— penetra en el tema [el desprecio solapado de los ricos y pudientes hacia los miserables] con expresiones coloquiales, ofreciendo siempre la solución cristiana.

Y es que el poeta permanecía al lado de los oprimidos, desarrollando santamente su ministerio —fue cura de pueblo y de puerto— y atacando a los que, en lo civil y eclesiástico, estaban «constituidos en dignidad». Tal actitud procedía, en última instancia, de su *hambre y sed de justicia*, de su pasión evangélica que, al ser desoída y tergiversada, lo desengañaba, reafirmandole el deseo de vivir alejado de los hombres —o, mejor, *ciertos hombres*— y refugiarse en el *silencio*. Clave de su poesía, el *silencio* lo entendía como sobriedad y equilibrio, pero signifi-

dato escueto. Pallais tradujo, además, a Pitágoras, Aristófanes, Plutarco, Séneca y a los franceses Vigny y Prudhome, entre otros, según JUAN FELIPE TORUÑO: «Azarias H. Pallais, Monseñor de Iverbo y la poesía», en *Los desterrados*. Tomo II, San Salvador, 1942, p. 163.

caba para él, eso y mucho más: perfección humana y verdad religiosa, dicha y paz verdaderas⁴. Por fin, en *Piraterías* incorporó musical y pictóricamente al mar; pero sus poemas en general, sólo pueden ser apreciados en antologías y son incapaces de suscitar el entusiasmo con que los recibió la crítica centroamericana⁵.

2. ALFONSO CORTÉS [20-XII-1893/3-II-1969]

Sin duda el más alto poeta metafísico de América. Alfonso Cortés se formó en el modernismo, asimilando sus temas y títulos, versificaciones y vocabulario⁶. Mas pronto dio con una poesía misteriosa, marcada por la escasez, la concentración y la complejidad. Hablamos de sus poemas alfonsinos —no más de cuarenta— con los cuales crea un íntimo universo que es modelo de *ipseidad*. Así construye dinámicamente su *yo* que define como *ser ávido, profundo centro, punto alucinado y roca*, expresiones que no son tomadas de la literatura, si no de la vivencia: de la angustiosa intensidad de un hombre, de un *yo* que se ubica, se reconoce y se compenetra en la inmensidad de lo existente.

Más aún: en las búsquedas de su propia identidad, Cortés se trasciende y al establecer contacto con las cosas —o, más bien, con *el alma de las cosas*— advierte relaciones sutiles entre ellas a través de sus sentidos que, para él, constituyen «*una divina fiesta*» («En el sendero»). Esencialmente sensorial, no lo es tanto del tacto y del gusto, cuanto del olfato («...en este sentido en que estamos los dos / huele a gas, a infancia

⁴ Era lógico, en consecuencia, que lo sugiriera en su *ars poetica*: «*Hay todas las escuelas: La urraca vocinglera; / y el verso simbolista de la perdiz ligera; / y envía la paloma románticos desvelos, / sobre sus contradanzas, sobre sus ritornelos. // De todas esas voces, yo prefiero el sonido / del ave que en sus notas procura no hacer ruido. // Así como una rima de Bécquer, mansa y queda, / le dice más a mi alma que un libro de Espronceda*» («Las nueve Kiries de las aves»). Amaba, pues, el *silencio* y a sus poseedores: santos y poetas, sabios y artistas, agricultores y navegantes, mineros y peregrinos, locos y misioneros «*sin ruido, mansos, humildes, ingenuos, sencillos... El estado mayor del silencio*» y «odiaba» la palabrería y los *palabrerros* (adjetivo que aplicó a Francisco Franco): interventores y pacificadores, charlatanes y diplomáticos, políticos y periodistas, oradores y pontífices literarios, caballeros de industria y pendientes «*ruidosos, empinados, graves, solemnes, llenos de condecoraciones y penachos... todos ellos: El estado mayor de la palabra*». Se trataba de los otros de uno de sus últimos poemas: «*Entierro de pobre, ya sabes amigo, / No quiero que vengan los otros, conmigo*».

⁵ En *Bello tono menor* (León, Talleres Gráficos Robelo, 1928, pp. 307-329) se encuentran juicios críticos de los centroamericanos Ricardo Miró, Moisés Vincenzi y Mario Sancho con otros de los sudamericanos Juan Zorrilla de San Martín, Juana de Ibarbourou, Guillermo Valencia y Baldomero Sanín Cano. Asimismo, véase a QUINO LOTO (Joaquín Soto Canizales): «*Espumas y estrellas* de Azarías H. Pallais», en *Rutas*, San Salvador, 22 de mayo, 1919.

⁶ También fue incluido en la *Antología de poesía modernista*, op. cit., pp. 260-263 de Ginferrer con los poemas «Fragmento», «Afrodita» y «La danza de los astros».

y a Dios), de la vista y del oído. La significación de éste, sin embargo, radica en ir hacia *el más allá de los sentidos*, que es una de las direcciones fundamentales de su poesía. (A la misma tienden también los otros, menos refinados). De manera que llega a oír lo invisible: «*La muerte es un silencio*» («Aniversario»), lo cual supone la imposibilidad de existir sin hablar ni oír porque *la vida es sonido* y hasta escucha «*los números de la mar o del viento / o de los jóvenes ruidos terrenales*» («Las aves»). Pero éstas experiencias sensoriales son intuitivas de su alma asediada por la temporalidad, es decir, por el tiempo fraguando incesantemente. De ahí que lo asuma como problema radical. Y esta realidad se vuelve lúcida en su conciencia («*el tiempo es hambre*») y la desentraña para expresar su inefable misterio.

Por otra parte, se apropia de la inmensidad —hacia donde *alza vuelo* su ser— que convierte en patrimonio esencial: su espacio, por tanto, es vivido: a través de una *ventana* y encadenado a una viga del techo —por sus constantes accesos de furia— casi durante veintinueve años; concentrado en su imaginación de forma transubjetiva, se integra permanentemente a su estado anímico. Y de ahí brota su intimidad de lo *inmenso*, contenido sobre todo en «*Ventana*», la más célebre y celebrada de sus composiciones. Por lo demás, la enfermedad —se volvió loco a los 34 años: la noche del 17 de febrero de 1927— no perturbó su capacidad creadora; antes bien, la impulsó enormemente. Porque, como el alemán Hölderlin, el italiano Campana y el inglés Blake, Alfonso pertenece a la familia de los grandes poetas dementes y comparte con ellos experiencias análogas: sensación de plenitud y euforias, vehemencia del influjo divino y participación mística. Aunque la fuente vesánica acrecentó su poesía en potencia y profundidad, mucho antes de su explosión catatónica, ya estaba obsesionado por sus elementos: *yo, sentidos, tiempo e inmensidad íntima*; marcado definitivamente para ser el único poeta vesánico de Hispanoamérica.

Resta señalar los elementos accidentales: el ocultismo —que utilizó menos en su *espíritu* que en su *letra*— y la *serpiente erótica*. Si la primera es una herencia modernista más, la segunda —basamos nuestro análisis en los *Símbolos de transformación* de C. G. Jung— la segunda funciona en Alfonso como lugar común psicoanalítico, o sea, significando la última etapa del erotismo: el éxtasis sexual. Con ella se esclarecen dos de sus poemas más misteriosos: «Cuadro» y «Danza negra».

Finalmente, es necesario reconocer que Salomón de la Selva fue el primero en valorar la poesía alfonsina en su verdadera dimensión, habiendo escrito sobre ella un juicio revelador que hoy resulta muy exagerado y hartamente controversial. En esa página, de la Selva recomendaba la recopilación y edición de los poemas de Cortés. «*La poesía del conti-*

nente —concluía— *ganará con ello. Alfonso Cortés era el primer poeta del continente después de Darío*⁷.

SALOMÓN DE LA SELVA [León, 20-III-1893/París, 5-II-1959]

Salomón de la Selva —escribió el mexicano Octavio Trías Aduna— *«se lleva la palma de ser el poeta de primer orden en Hispanoamérica de quien menos se ha escrito en nuestros países»*⁸. En efecto: el número de trabajos sobre su obra, que abarca veinte títulos en verso, apenas supera el centenar y medio; pero ya se le ha reconocido como lo que fue: el primer poeta moderno de Mesoamérica. Octavio Paz, José Emilio Pacheco y Roberto Armijo [mexicanos los primeros, salvadoreño el último] han señalado ese valor —y otros no menos importantes— que sustenta su obra *El soldado desconocido* (México, Cvltrva, 1922), cuya carátula ilustró Diego Rivera. Pero la trayectoria poética del nicara-güense se remontaba a su fecunda estadía en los Estados Unidos.

Clave de su formación y destino, esa experiencia de los dieciocho a los veinticinco años le dotó de un enriquecimiento, demostrado en el estudio de la métrica inglesa y en las versiones al español de Coleridge y Swinburne, en la amistad de poetas e intelectuales norteamericanos (en especial Edna St. Vincent Millay) y en el encuentro significativo con Rubén Darío, a quien sirvió de secretario e intérprete en 1915; en la

⁷ SALOMÓN DE LA SELVA: «Alfonso Cortés», en *Repertorio Americano*. San José, C. R., vol. 22, núm. 1, 3 de enero 1931, p. 11. Conocido y apreciado por sus coetáneos nicara-güenses, el descubrimiento de su verdadero valor se debió a los miembros del movimiento de Vanguardia de Granada [José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, etcétera] y, posteriormente, a Ernesto Cardenal, autor de las más difundida selección *alfonsina: 30 poemas de Alfonso* (1952, 1968, 1971 y 1982). Impulsora, como otras publicaciones, de la valoración del poeta en algunos críticos europeos y americanos (Tentori, Merton, Valera-Ibarra, Orúa), esa antología no ha trascendido el ámbito centroamericano y mantiene, en las tres últimas ediciones, la misma introducción («El caso de Alfonso Cortés») de la primera, lanzada por la editorial *el hilo azul*, de Managua, en 1952. Afortunadamente, en 1980 la Dirección General de Difusión Cultural del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) editó un breve libro de Cortés que revela otro gusto y otra valoración, al mismo tiempo que *una imagen distinta* de la formulada por Cardenal hace más de treinta años. Tal selección restaura su verdadero título al poema «Cuando tiendes al índice» que es «Fragmento», prescinde de nueve poemas nada *alfonsinos* —por su ostensible vinculación a la retórica modernista— e incorpora ocho nuevos que poseen mucha fuerza y misterio; en total: 29 poemas. Más enriquecida y completa resultó otra antología, que circuló en Managua con el título de *El tiempo es hambre y el espacio es frío*, lanzada por Ediciones Americanas; partiendo de la anterior, agrega cinco poemas de la primigenia de Cardenal, un poema desconocido («Irrevocablemente») y dos prosas de Cortés. Suma esa entrega, pues, 37 textos, por lo que resulta —hasta ahora— la más rigurosa y representativa selección *alfonsina*.

⁸ En solapa de *Ilustre familia*. Novela de dioses y héroes. México, Talleres Gráficos de La Nación, 1954.

consagración en la revista *The Forum* con «The tale from Faerliland», inserto en una antología de ese mismo año por Braith White y en la publicación de traducciones al inglés de poetas hispanoamericanos y de no pocos poemas personales en los órganos del renacimiento poético norteamericano. Así fue: *Poetry* de Chicago, *Century*, *Harper's Montly* y *Pan American Poetry* (las tres de Nueva York), *Contemporary Verse* y otras revistas difundieron muchos de sus versos reunidos en *Tropical town and other poems* (1918), primera gran contribución de un hispanoamericano en lengua inglesa. Aparte de su musicalidad verbal y maestría versificadora, ese libro repercutió tanto —lo había lanzado la editorial de prestigio John Lane, *The Bodley Head*— que lo hicieron, tempranamente, candidato al Premio Nobel⁹. Por algo se apropia de las corrientes que admiramos en la expresión nueva y humanitaria de *El soldado desconocido*: el realismo libre y el inmediateísmo exteriorista. Mientras en *Tropical town* (...), Salomón inicia la poesía de protesta, comprometida sociopolíticamente («A song for Wall Street»), en *El soldado* [...] descubre a conciencia las posibilidades del coloquialismo y el prosaísmo.

No sólo introdujo en la poesía hispanoamericana ambas corrientes —especifica Paz—, sino «el tema de su libro único —*El soldado desconocido* [1922]— también fue novedoso en nuestra lírica: la Primera Guerra Mundial vista y vivida en el dog-out hermético/sonoro de risas y de pedos / como una comedia de Ben Jonson...»¹⁰. Pero *El soldado* [...] no es el único libro de Salomón y éste vio y vivió la citada conflagración en el frente, combatiendo al lado de Inglaterra. A partir de esta vivencia, Pacheco anota que Salomón opone —a la máscara del creacionismo o el estridentismo y al poeta como «mago»— la figura del bufón doliente y el ser degradado. «Escribir versos no es jugar al pequeño dios, sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, puede expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras: *He visto a los heridos: / ¡Qué horribles son los trapos manchados de sangre!* [...] Contemplar la destrucción de lo orgánico por lo inorgánico [...] Ver que los prisioneros son gente como toda la gente...», agrega el crítico para puntualizar que el panorama de *El soldado desconocido* es el arquetípico del siglo XX: «*Esta villa en escombros, / estas casas quemadas, / estas ruinas de muros...*»¹¹. Tal fue el testimonio del único poeta hispanoamericano que estuvo cerca de la muerte masiva y tecnificada de la Primera Guerra Mundial.

⁹ ANGEL LAZO [seud. de Leonardo Montalbán]: *Antología hispanoamericana*. Tomo dedicado a Nicaragua. San José, Biblioteca Renovación, 1919, p. 33.

¹⁰ OCTAVIO PAZ: «Laurel y la poesía moderna», en *Quimera*, Barcelona, núm. 27, enero 1983, pp. 13.

¹¹ JOSE EMILIO PACHECO: «La otra vanguardia», en *Casa de las Américas*, Año XX, núm. 118, enero-febrero, 1980, p. 105.

Ejemplificando la modernidad del autor de *El soldado desconocido*, Pacheco y Armijo señalan la expropiación, para los fines de su propia lengua, de la dicción poética anglosajona; el intenso lirismo mezclado con tonos conversacionales, la sabia elaboración de giros cultos y equilibradas alusiones prosaicas (véase la «Oda a Safo», manifiesto de esa *nueva poesía*) y el uso de antigüedades modernizadas, como las de Ezra Pound¹². En fin: lo que se ha llamado *la otra vanguardia*. Mas esta renovación no irrumpió en Centroamérica, sino en México y tuvo sus órganos difusores, antes de la aparición formal de los «contemporáneos», en las revistas *México Moderno* en un solo número de *Vida mexicana*, al igual que en *El Mundo*, periódico de Martín Luiz Guzmán. Bajo el magisterio de Pedro Henríquez Ureña, esta tendencia estaba vinculada directamente a la *new american poetry*, de la que Salomón era uno de sus representantes [además de *Tropical town and other poems* había dado a luz, en 1919, unas *Soldiers sings*, anticipos de *El soldado desconocido*]; sin embargo, se proyectó en España. Basta informar que uno de los primeros textos vanguardistas en *castellano* de Salomón, «El poema de las Estaciones», aparecía en febrero de 1919 en la revista española de vanguardia *Cervantes*¹³.

Luego emprendió una tarea que también se realizaba en la misma España: la explotación, con felices resultados, de la veta *neopopularista*, por ejemplo un par de composiciones afrocubanas («Danzón» y «Habana», ambas de 1921), muchas *canciones* y numerosos *cantares*, romances eróticos, corridos políticos y villancicos sociales, su significativa «Oda a la tristeza» (1924) y algunas adaptaciones de otras lenguas, y su ámbitos culturales, pertenecientes a un pequeño libro en prosa y verso, fundamentalmente recreativo: *Las hijas de Erechtheo* (Panamá, Andreve, 1933). A este título siguieron poemas dispersos, reveladoras de una obra variadísima: «vuelo de muchas flechas» que incluía —entre otras direcciones— la apropiación epocal y biográfica [«Sonata de Alejandro Hamilton»], un nuevo tipo de erotismo («Sajadya») y la recreación indostánica de «Amanecer»; el tema cívico, circunstancialmente enaltecido de *Elogio del pudor* (México, Turanzas, 1943) y el humanitarismo plenamente exteriorista, por su carga anecdótica, de «Dos soldados», poema antológico acerca de la Segunda Guerra Mundial.

En seguida, Salomón penetró en la fuente latina y en toda su actual permanencia, como lo hizo en la didáctica *Evocación de Horacio* (1949)

¹² ROBERTO ARMILLO: «Reflexiones sobre la poesía centroamericana», en *Poesía contemporánea de Centro América* (Selección de poetas nacidos alrededor de 1900-1950). [Barcelona]. Los libros de la Frontera, 1983, p. 8. Allí mismo se lee: «En 1972, en visita que Ernesto Mejía Sánchez y Roberto Armijo le hicieron a Pablo Neruda en París, éste reconoció su deuda a Salomón de la Selva, y expresó su deseo de que nos encargásemos de hacer una antología que él prologaría. Neruda, además, indicó que él buscaría el editor».

¹³ Véase una reproducción facsimilar de ese número en «García Lorca y Salomón de la Selva» (*La Prensa Literaria*, Managua, 12 de mayo, 1984).

y estableció las bases de una *paidea* hispanoamericana en *Canto a la Independencia Nacional de México* (1956); a pesar de la limitación geográfica de su título, el *Canto* concretiza ideales y teorías educativas, fija históricamente la nacionalidad mexicana —a través del prócer Miguel Hidalgo y Costilla— y glosa fundamentos democráticos en general: «*La Independencia fue para que hubiese pueblo / y no mugrosa plebe; hombres, no borregos de desfile*» (...) «*Qué el pueblo coma es primordial cuidado del gobernante*». Prosiguiendo la tradición de asimilar cristianamente el mundo clásico, centroamericanizó la Hélade, en su alta, épica y trascendente *Evocación de Píndaro* (1957) que, dos años atrás, había obtenido el Primer Premio Centroamericano de Poesía en El Salvador. Y, ya en sus últimos años, profundizó —como nadie anteriormente— en el espíritu aborigen de lo americano: no otra cosa resultaría su aporte en *Acomixtli Netzahualcoyotl* (1958); y, partiendo de sugerencias de los originales, hizo suyos los temas de la poesía helénica, iluminando su personal experiencia intelectual o sentimental, en las dos colecciones póstumas de *Lira graeca* (1959 y 1960).

Hasta aquí trazamos la imagen fiel, pero incompleta, de este máximo trasmutor de vivencias humanas, casi sin paralelo de Hispanoamérica; de este verdadero Bardo, «*algo raro hoy día*» —como dijo, a raíz de su muerte, Carlos Martínez Rivas. «*Un gran poeta tradicional y de mañana. Un clásico con toda la barba. Un maestro serio y alegre... Y aunque es cierto —agrega Martínez Rivas— que su misma familiaridad con el mundo elegíaco, dorado y heroico de la Hélade, lo llevaron a abaratar, a desnaturalizar su estro (hablando de él la palabra estro conserva su pristino esplendor) rebajándolo a un plano un tanto espúreo de prosaísmo cívico, Política y Academia, en sus mejores momentos —que fueron los más— alcanzó como nadie el éter y la luz seca; la abovedada elevación y el soplo de los grandes vates, junto a una psicología humana con sonrisa a lo Shakespeare, que en vano tratarían de emular muchos poetas contemporáneos y suficientes, que le desconocen injustamente*»¹⁴.

3. PABLO ANTONIO CUADRA (4-XI-1912)

Considerado el mayor poeta de Nicaragua en las últimas décadas, Pablo Antonio Cuadra ya era —en los años treinta— la figura más representativa del *Movimiento de Vanguardia* de su país. Desde entonces, inició la fidelidad a lo nicaragüense y a su universalización en las «Can-

¹⁴ En contracarátula de la última obra de SALOMÓN DE LA SELVA: *Antología poética*. Introducción de Guillermo Rothschild Tablada. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Extensión Cultural UNAN/Núcleo de Managua (1982).

ciones de pájaro y señora» (1929-31) que aspiraban a una expresión de raíces populares. Esta fue la principal tendencia creadora que predicó aquel movimiento: común a sus integrantes, pretendía dar con una poesía dotada de «*un espíritu esencialmente nacional*» que Cuadra halló en las formas de la lírica popular (romances, *jalalelas*, corridos, fábulas, cancioncillas amorosas, etc.) e impulsó, más que cualquiera de sus compañeros, dentro de una atmósfera lúdica y narrativa.

Ahora bien: las «Canciones...» citadas explican la evolución de su autor en los *Poemas nicaragüenses* (1930-33), aparecido en la Editorial Nascimento de Santiago de Chile en 1934. Si las primeras asimilan lo vernáculo nicaragüense, las segundas fundan la poesía nacional en Centroamérica; si las «Canciones» desarrollan motivos cantables y formas tradicionales, búsquedas y experimentos entusiastas (el *poema-afiche* y el *poema de rimas múltiples y reiterativas*), los *Poemas* cantan el campo y la *patria de tercera*, captan el paisaje y la geografía —la desbordante naturaleza de Nicaragua— y exaltan, frente a la intervención extranjera, la identidad propia.

A partir de los *Poemas nicaragüenses* —y conciliando el espíritu cósmico de la tierra y un arraigado sentimiento católico— concebía el sentido arquitectónico del poema que conservó en su serie de poemas viajeros «Cuaderno del Sur» (1934-35), escritos a raíz de su primera estada con Sudamérica e inédito hasta 1982. El mismo sentido se advierte en la inocencia, radiografía interior, oscuridad zozobante y luz salvadora del *Canto temporal* (1943), nacido de las crisis que le produjo el impacto de la Segunda Guerra Mundial; en el júbilo cristiano y solidario del «Libro de Horas» (1946-54) y de su mejor texto: «Himno Nacional en vísperas de la luz»; y en la trascendencia y profundidad humanas de los «Poemas con un crepúsculo auestas» (1949-56), sobre todo en el más memorable: «El hijo del hombre» («*El hijo es muerte, ¡ay! Es muerte, digo / —pasión de la esperanza—...*»).

Pero hacia los 45 años de edad —cifra clave para aspirar a la madurez plena— abandonó su tendencia discursiva a lo Claudel para descubrir el Mito, asediarlo y depurarse formalmente. Así continuó su paciente y hermosa tarea poética, realizando un sincretismo: el del mundo greco-latino con el indígena de Mesoamérica, incorporado en «Guirnalda y rueda del año» (1957-60); recreando mitos y ágiles evocaciones líricas en *El Jaguar y la luna* (1959), que obtuvo en Nicaragua el Premio Centroamericano de Poesía; y ganando la batalla a la narrativa en la renovadora mitología lacustre de los *Cantos de Cifar* (1971) que —según José María Valverde— cambia la situación y naturaleza de la poesía en español y corresponde, exactamente, a la poesía que Antonio Machado soñó y profetizó para el futuro¹⁵. Asimismo, Cuadra amplió la universa-

¹⁵ JOSÉ MARÍA VALVERDE: «Carta sobre Cifar», en *La Prensa Literaria*, 10 de junio, 1972.

lización de *lo nicaragüense* en *Esos rostros que se asoman en la multitud* (1976), libro en el cual rescata, contra la historia, personajes anónimos de nuestro pueblo y sus personales tragedias que perenniza como factores previos de una colectiva y esperanzada liberación.

Por fin, en su última obra *Siete árboles contra el atardecer* (1980) alcanza la plenitud vital, desplegando una sabia elaboración y, más que nunca, su constante entusiasmo juvenil: esa virtud *capaz de producir cosas brillantes y hermosas*, como decía Rubén Darío. Y los *Siete árboles...* son eso: cosas u objetos verbales que culminan un poetizar y engendran luz o, para decirlo con un lema bolivariano, *moral y luces*. Además de resumir técnica y conceptualmente toda su trayectoria expresiva, los *Siete árboles* vuelcan la ética y el pensamiento humanista de Cuadra. *Porque si surgieron contra el atardecer, sostenidos por el paso de los años*, postulan una lucha y una victoria a favor del Hombre y sus atributos esenciales; una defensa de sus valores por encima de la posible raíz ideológica que podría rastrearse en ellos y en el de sus restantes poemarios anteriores.

Al respecto, la poesía de Cuadra es un caso significativo, aunque corriente, de un fenómeno característico del modo de producción poética nicaragüense: la superación de la ideología, lo que ha llamado la atención a varios estudiosos, entre ellos al marxista norteamericano Marc Zimmermann. Porque —no debemos olvidar esta lección de Adolfo Sánchez Vázquez— si es cierto que el artista se haya condicionado histórica y socialmente, y que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno el destino artístico de la creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Y con mayor razón la de Cuadra, quien diluye en ella sus raíces de clase, rebasando el *humus* histórico-social que la hizo nacer y tendiendo un puente entre los hombres y las sociedades de clase, por su permanente vocación de universalidad. De ahí se deriva no sólo la convicción de que su obra, en conjunto, sobrevive y sobrevivirá por superar todo rastro ideológico, sino algo mucho más importante: que, al apropiarse de la esencia nicaragüense, lo proyecta como el *poeta nacional* por antonomasia de Nicaragua; algo similar, guardando la distancias de tiempo y espacio, a lo que representa Alexander Serguei Pushkin —vinculado intelectualmente a la tradición feudal— para la literatura y el pueblo rusos.

4. JOAQUÍN PASOS [14-V-1914/20-I-1947]

La poesía de Joaquín Pasos fue la primera de su generación que maduró totalmente, alcanzando la maestría. Cuando Pablo Antonio Cuadra publicaba su *Canto temporal* (1943) y José Coronel Urtecho se deba-

tía en su etapa surrealista, Pasos estaba a punto de culminar una obra perdurable creada antes de los treinta años, es decir, en plena juventud. Como en el caso de Vicente Huidobro, a cuya teoría estética se adhirió sin fanatismo, la última define su personalidad, porque él siempre sería *un joven* que, con una amorosa facultad de adivinación, haría milagros con la poesía; por eso tituló *Poemas de un joven* el libro en el que Ernesto Cardenal, a quince años de su muerte, reuniría casi toda su producción¹⁶. Pero ya antes Pablo Antonio Cuadra lo ubicaba entre los cinco poetas más representativos —los otros eran el peruano César Vallejo, el chileno Pablo Neruda, el argentino Ricardo Molinari y el mexicano Octavio Paz— de Hispanoamérica.

Dentro de su evolución creadora, sin embargo, se distinguen dos fases: la *adolescente*, que abarca de 1928 a 1935, gestada entre los catorce y veintiún años de edad; y la *juvenil* propiamente dicha, a partir del último año. Mientras en la primera sólo revela un amplio poder de asimilación de ciertos poetas contemporáneos de Estados Unidos y Europa (Paul Morand, Valery Larbaud, Phillipe Soupault, J. J. Van Doren, Marianne Moore, Rafael Alberti y Gerardo Diego), en la segunda, yendo más allá de sus fuentes, logra la originalidad. Precoz y lúdico, hábil en ritmo y plasticidad, le obsesionan los viajes, la pasión geográfica y la juguetería; imbuido de un humor de filiación subreal y de pureza realista, se empeña en la función sustantiva de crear objetos, cosas, en su conciencia. Lúcida y diáfananamente, trasciende el *creacionismo* de su admirado y cuestionado —a principios de los años cuarenta— gran poeta chileno.

Con esa toma de conciencia poética, Pasos tuvo *ángel*, genio e ingenio para cultivar —entre otras simpatías temáticas— el uso de la fealdad con sentido burlesco, la sátira del lugar común y de las costumbres familiares, burguesas; la arborización nativa y la ternura del amor adolescente que llegaría a obtener niveles de extraordinaria intensidad y perfección clásica en algunos de sus «Poemas de un joven que no ha amado nunca» («Invento de un nuevo beso», «Construcción de tu cuerpo», «Poema inmenso», «Imagen de la niña del pelo», «Despedida»). También utilizó heterónimos (Juan Argüelles Darmstadt, Pedro Ortiz) para *epater le bourgeois*. Se apropió instintivamente de la lengua inglesa, infundiendo vida a sus *mutta parola*, en «Poemas de un joven que no sabe inglés», segundo aporte nicaragüense —el primero fue *Tropical town and other poems* de Salomón de la Selva— a la poesía en esa lengua. Y absorbió la esencia telúrica en aquellos textos cuyo contenido permitiéronle luego titular «Misterio indio», poemario asistido por la compenetración en *el hombre-tierra* y una humanísima solidaridad que

¹⁶ Con prólogo del mismo Cardenal, se editó en México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

tendría ejemplos insuperables en «La verdulera» e «India caída en el mercado», pieza antológica de la denuncia social.

Igualmente, en los primeros años treinta se destacó en la formulación poemática de otra tendencia promovida por el granadino *Movimiento de Vanguardia*: la fundamentación de la identidad nacional basada en la herencia hispánica y en el rechazo de la intervención norteamericana. Llevando a la práctica uno de los temas-guías del mismo movimiento, tomado de Jean Cocteau («bien canta el poeta cuando canta posado en su árbol genealógico»), Pasos proclama en su «Desocupación pronta, y si es necesario violenta»: «Yankees, váyanse, / váyanse, váyanse, váyanse (...) Esta es tierra con perfume sólo para nosotros (...) ¡Cuántos siglos habrán de pasar para que vosotros sintáis cómo ciertos árboles frutales llegan hasta el alma! / y cómo ciertas aves cantan sólo para ciertas razas».

Pero, tras el definitivo fracaso en Nicaragua de una restauración política de signo patriarcal y corporativista —que impulsó decididamente con sus compañeros— y la crisis espiritual desencadenada por la Segunda Guerra, llegó a compartir el dolor y la amargura, a calar en experiencias más profundas: la desacralización del yo y el desgarramiento interior, el tributo a la realidad cósmica, el presentimiento de la muerte y de la destrucción apocalíptica. Tales elementos conforman el «Canto de guerra de las cosas», su testamento y predicción del hombre atómico, tecnificado, hecho cosa. Por algo este gran poema, según el uruguayo Mario Benedetti, posee no menos hondura que el «Sermón sobre la muerte» de César Vallejo, las «Alturas de Machu Pichu» de Pablo Neruda y el «Soliloquio del individuo» de Nicanor Parra, con los cuales admite y resiste un riguroso parangón¹⁷. Y por algo, también, esta obra maestra —de acuerdo al italiano Oreste Macrí— plantea la salvación total del Hombre, resultando más elemental y emotivo que *The waste land* de T. S. Elliot.

5. ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Para comprender la aparición de este quinto poeta mayor de Nicaragua, es preciso ubicarlo cronológica y generacionalmente, pues antes de que surgieran los poetas inmediatamente posteriores al *Movimiento de Vanguardia* —entre ellos Francisco Pérez Estrada (1917-1982) y Enrique Fernández Morales (1918-1982)—, la denominada «Generación del 40» ya había emprendido su obra juvenil signada, como es tradicional en el país, por la precocidad. Aludimos a los hoy altos nombres de la poesía hispanoamericana que despuntaron coordinadamente el año

¹⁷ MARIO BENEDETTI: *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca (s.a.), p. 78.

1940: Ernesto Mejía Sánchez (1925). Orientado por el magisterio de los vanguardistas y el del poeta jesuita español Angel Martínez Baigorri (1899-1971), esta «Generación», o promoción mejor dicho, no insurgía *contra* la anterior, sino que la prolongaba, desarrollando sus principios e influencias, etc., y un punto de partida común: la actitud epigramática, que aportaron en los años cincuenta y sirvió de base a no pocas de sus composiciones de crítica social y política.

En la segunda mitad de los cuarenta, por tanto, Mejía Sánchez comenzó a dominar en forma definitiva el idioma como vehículo de expresión rigurosa, mágica y exacta, revelándolo en *Ensalmos y conjuros* (1947), textos de una permanente pureza. La misma revelación poseía *La carne contigua* (1948), poema extenso en versículos, de intensidad y hermosura únicas, que interpreta el incesto bíblico de Tamar y Amnón, superando a sus predecesores remotos e inmediatos, incluyendo a Federico García Lorca. De una concentrada elaboración, esta poesía aumentó su carga lírica en *La impureza* (1950), inédita hasta 1972, que pudo haber educado a la llamada *Generación del 60*¹⁸; en *El retorno* (1952) y *Contemplaciones europeas* (1957), obras entretejidas de claves y alusiones secretas, enigmáticas, en función de una potencialidad verbal que trasmuta «*la insolencia creadora / en humilde artesanía*».

Esta actitud —remontada estéticamente a Mallarmé— le impulsaba a ejercer un conjuro sobre la lengua, a conseguir la selección más extrema y a lograr permanentes aciertos sustentados en un amplio fondo de erudición que circula acompañando su volcada intimidad. Desde luego, la *disciplina de lo minucioso*, su carácter profesional de filólogo, le preparaba para alcanzar ese señorío de lo exacto —como diría Salomón de la Selva— que es su poesía. Desde esta perspectiva, el poeta recurre al juego de palabras que eleva a categoría poética; a recursos personalísimos como el retruécano, la descomposición de vocablos o unificación de los mismos («Quizás llegaron cuando yo era tu yo / y yo era tuyo) y el continuo y eficaz empleo de la paronomasia: «...amanece con todas las luces y colores *imaginables, imaginadas, sin imagen y semejanza, sin imaginación ni delirio...*» («Patria amada»). Con ella obtiene ingeniosas construcciones: «La muerte de Somoza, como la de Foster, / dice *Ike*, es una pérdida, ¡ay! / para el mundo libre» («La muerte de Somoza»); o verdaderos hallazgos: «Y no me diga usted nada del amanecer que es para *pegar un grito al cielo*, porque ahí *está el cielo al alcance de todo grito...*»; o logros completos: «...vienen cantando que es buena la cosecha, que *está a la vista, que está ya lista, que estalla limpia la Nueva Milpa...*».

Simultáneamente, Mejía Sánchez recurre a la fundición de elemen-

¹⁸ BELTRAN MORALES. *Sin páginas amarillas*. Managua, Ediciones Nacionales, 1975, p. 124.

tos hiperartísticos en hipervitales, como los tomados de la Biblia que tiene para él significación literaria, no religiosa. Lo mismo puede afirmarse de otras muchas fuentes que le desarrollaron vivencias profundas y obsesivas: la soledad y la purificación, el ángel y el demonio, los espejos deformantes y el amor que completa, la confusión de la existencia y el regreso a los libros, la propia poesía y la justeza de la palabra, los ojos y los labios, la crucifixión y el escarnio, lo inmutable y lo pasajero, la noche laboriosa y el hundimiento en la vivencia presente, dicha, delirante. Al mismo tiempo, y en gran medida, la Madre y la Mujer, con su *nada*, están muy arraigados en él. Al respecto, esa fuerte actitud misógina la comparte otro compañero de promoción: Carlos Martínez Rivas. Pero si en éste la misoginia es abierta y dionisiaca, en aquél cerrada, restringida y definitivamente hostil.

Otro de los sentidos de su mensaje es de signo moral o moralista, y le lleva a proyectar una dimensión política efectiva que va desde el testimonio de la lucha de su pueblo por su liberación política hasta el cuestionamiento de los regímenes totalitarios, afirmando la libertad creadora más allá de las ideologías y defendiendo siempre lo humano: «Y yo que quería escribir lo que me viniera en gana... como un hombre» («Libertad de pensamiento número dos»). Esa misma defensa humanista, que preside todo su ser, le induce a elegir el recato con todas sus connotaciones de honestidad y decoro, pudor y cautela, como dice en su «Autorretrato de otoño», autoexamen y *ars poética* a la vez: «Sin teatro ni patria, ni lágrimas ni prisa, yo me elegí el recato —no el tono menor ni la sordina— sino los peores tonos disimulados para decir la verdad».

El sentido anterior puede detectarse sobre todo en sus poemas en prosa —o *prosemas*— que constituyen su principal aporte a la poesía nicaragüense contemporánea; breve e intensa, con su tono estructural propio, conservando dos fuerzas —una anárquica y destructiva, otra lúcida y organizadora—, esta prosa poética no ha tenido en español, desde Darío, otro cultivador tan sorprendente y maestro como él.

En fin, este máximo potenciador de palabras —que equilibradamente las dice y calla, las piensa y siente, las vive y sueña, las intuye y elabora— absorbe la anécdota literaria para transformarla en poesía, compartiendo e identificándose con los valores sostenidos por sus homenajeados en verso y prosa: especialmente literatos y artistas plásticos. En este sentido, supera a Martínez Rivas, quien practica también ese tipo de absorción. A varias docenas suman los ejemplos que podrían enumerarse, pero basta indicar los poemas de *Estelas / homenajes* (1971).

Con todo ello, Mejía Sánchez desafía el tiempo y la destrucción, contribuyendo «a la perfección del mundo, inclusive del yo».

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS [Guatemala, 12-X-1924]

De los tres miembros de la llamada «Generación del 40», Carlos Martínez Rivas fue el más favorecido por la gracia poética; preparado como pocos en Nicaragua después de Darío para transmitirla, ejecutó a los diecinueve años un extenso poema de madurez precoz: *El paraíso recobrado* (1943) y, diez años más tarde, un monumento excepcional de la poesía en lengua española: *La insurrección solitaria* (1953). De haber dispuesto de una vasta y merecida divulgación, esta obra hubiera repercutido tanto o más que los *Antipoemas* —publicados al año siguiente— del chileno Nicanor Parra; sin embargo no faltaron los críticos previsores: el mexicano Octavio Paz y el nicaragüense Julio Ycaza Tigerino, el italiano Francisco Tentori y el español José María Valverde. Además de reconocer en su autor a uno de los tercetos, lúcidos y desafiantes trabajadores del verso anunciados por Rimbaud, los aludidos advertían en ella un programa de vida, una actitud rebelde ante los valores establecidos, un desacuerdo crítico con su época y una nueva configuración de los elementos sustantivos de la sociedad: no orden dictatorial ni libertad anárquica, sino el orden necesario para la existencia plena de la libertad.

Tal estrato de preocupación ante su tiempo —extensivo al antagonismo generacional y a la censura de los «círculos de cultísimos / poetas maquinando novedades», al rechazo de los tabúes y convenciones burguesas, lo mismo que a *la Ola de la tontería*— lo planteaba el poeta exigiendo «el rigor / y la probidad estética», encabezando la actitud epigramática de su promoción en la poesía crítica, satírica e irritada de la tercera sección de su libro «El monstruo y su dibujante». Si ese nivel se captó ampliamente, no tuvo similar apreciación la poesía oculta y ceñida de «Noviembre fue los tres ángeles» —la segunda sección—; gustaba más lo tenebroso, el flash de azufre, de fuego fatuo que Paz admiraba en «El monstruo...» como «Qué retraso (capricho)» y «El pintor español». Se prefería, antes que el equilibrio supremo que dio título al libro, los epigramas punzantes de «Mecha quemándose» y «Dichos de agur», remontado a los proverbios bíblicos. Y fue hasta una década después que los poetas jóvenes de su patria —poseídos «satánicamente» por su *palabra*, tal es el caso de Beltrán Morales— comprendieron su alquimia verbal y la realización de su obra basada en el axioma baudelariano de la belleza como resultado del entendimiento y el cálculo. De aquí que cada uno de sus poemas sea, de hecho un *crimen perfecto* —o la acción de «urdir una mentira sin mácula / hecha verdad a fuerza de pureza»— concebido como primordial creación estética, que es superada por cuanto Martínez Rivas impone el *sujeto* sobre el objeto, o mejor, lo vital sobre lo artístico.

No obstante, siempre deja explícito su deliberado deseo de tallar la palabra y hacer de sus versos lo mismo que Baudelaire hacía con los

suyos: ejemplos perpetuos de perfección. Esta es la principal herencia del genio francés en su poética, hecho que lo vincula a una de las corrientes mayores de la poesía moderna de Occidente. Por eso es válido aplicar a la suya lo que Thibaudet dijo de Apollinaire: que estaba llena de asonancias, estribillos de canciones y textos populares, recuerdos culturalistas, logros renovadores y de todo lo que puede asimilarse de una experiencia europea. Y así es: el nicaragüense emplea la asonancia —la más refinada y frecuente de sus rimas— localizable en libres y múltiples combinaciones métricas y estróficas, recurre a expresiones de arraigo popular (la *Múcura*, el *sun sun* de la calavera), evoca lecturas literarias (Cervantes y Shakespeare, Byron y Rilke, Lawrence y Burton, Van Gogh y Klee, Bach y Benn, etc.), descubre novedosas maneras de adjetivar y usos legítimos de formas verbales y adverbiales, poniendo en todo ello encantamiento personal. Guiado, en suma, por la convicción de «no decirlo todo, mas todo sugerirlo», como recomendaba Salomón de la Selva en *Evocación de Horacio* (1949). Así recoge la herencia de ese otro epígono de la poesía moderna que es Stephane Mallarmé.

Presidida, consecuentemente, por una sabiduría fulgurante y un equilibrio reconocido por el resplandor y la precisión, esta alta poesía no se ha advertido en las etapas posteriores del autor que abarcan cinco o seis aún inéditas, entre otras *Allegro irato*. Pero al menos ha dejado otros ejemplos de lucidez y perfección: «La puesta en el sepulcro» (1954) y «Una llama en el bosque de Chapultepec» —poema en prosa de erotismo tenso e inolvidable—, el par de «Murales U.S.A.» —visión personal, culminante de su menester técnico, de Norteamérica— y «Los testigos oculares», «Qué dicen, hermana mía, las olas salvajes», «Infierno de cielo» —que obtuvo el Premio Latinoamericano «Rubén Darío» de Poesía en 1984— y un par de poemas perteneciente a su breve muestrario *Antripologías* (1973). Señalemos la importancia, al menos, del primero y de los dos últimos.

Como observó Beltrán Morales, el poema «La puesta en el sepulcro» poetiza la función del via-crucis desempeñada por el amor, lo que confirma la significación literaria de lo religioso en la poesía carlomartiniiana; partiendo de una frase bolerizada («Cuando ya no me quieras»), el poeta monta un microcosmos que va más allá, en su nostalgia y desencanto, del lugar común y el estereotipo. Al mismo tiempo, enseña a «no cotidianizar» demasiado la experiencia poética para evitar convertirla en mero documento periodístico. En otras palabras, «La puesta en el sepulcro» revela que es lícito apropiarse del lugar común, pero sólo para transfundirlo en realidad poética; operación que se desarrolla en dicho poema.

Lo mismo se opera en «Tow-boy and little-women», donde Martínez Rivas contrapone dos tipologías universales —confirmando su especial y variadísima concepción de la mujer— rematado con una referencia

anecdótica, literaria o culturalista. En «Al poeta Francisco Valle, exhortándolo a no escribir su correspondiente elegía a Alejandra Pizarnik», por su lado, imparte otra lección de diáctica poemática y humana autenticidad; mas ese aporte tiende a negar la elegía tradicional, a la que destruye, construyendo una anti-elegía que resulta —al fin y al cabo— elegía: la única merecida por la intensa poeta argentina y la más valiosa de todas las que suscitaría.

Bastan estos ejemplos para calar en la poesía de Carlos Martínez Rivas, sobre quien Ernesto Cardenal dejó escrita esta valoración en 1964: «*No soy el mejor poeta (de Nicaragua). Ni el segundo. Ni el tercero. Ni siquiera el mejor de mi generación, en la que sólo éramos tres. El mejor de los tres, a mi juicio, es Carlos Martínez Rivas. América lo conocerá algún día*»¹⁹.

ERNESTO CARDENAL [25-I-1925]

Para muchos críticos, entre ellos el ecuatoriano Benjamín Carrión, Ernesto Cardenal es el mayor poeta vivo de Hispanoamérica. Acertada o no esta apreciación, lo cierto es que de sus contemporáneos centroamericanos ninguno es más conocido que él; traducido a casi veinte idiomas y con un centenar de títulos aproximadamente, al menos es el que más influencia ha ejercido en el mundo de habla española y en otros ámbitos. ¿Por qué? Porque ha creado un *nuevo lenguaje*. Desde ese punto de vista, nadie lo supera en su calidad de renovador de la esencia misma de la poesía al enriquecerla con nuevos objetos, darle un *valor de uso* y transformarla en crónica de nuestro tiempo, asimilando técnicas de origen norteamericano o tomadas de Ezra Pound. Nos referimos a la acumulación y al *collage*, al corte y a la síntesis, a la rima interna y a onomatopeya, al polisíndeton y a la superposición de imágenes; recursos que selecciona y distribuye inteligentemente con un sólo objetivo: la representación del objeto poético —fijo o en movimiento— ante la imaginación visual. Tal sería la definición de su *exteriorismo* que no se da en el terreno metafórico, sino en una inmediata percepción de la realidad.

Así Cardenal, tras el subjetivismo lírico-onírico de sus primeros poemas que le dieron fama en Centroamérica («La ciudad deshabitada», 1946, y «Proclama del conquistador», 1947), descubrió la recreativa «veta americana» que, con mirada foránea, objetiva, elevaba a categoría poética prosas históricas [entre otros ejemplos «Raleigh», «Squier en Nicaragua», «La vuelta a América»] y redescubrió en el epi-

¹⁹ MARIO MARCILASSE: «Entrevista a Ernesto Cardenal» (*La Prensa Literaria*, 1.º de noviembre, 1964).

grama una forma breve y eficaz para expresar novedosamente poemas de amor y políticos. Esto lo emprendió en su libro titulado precisamente *Epigramas* (1960). Pero este aporte original lo realizó completamente en el hallazgo del tema político-social de *Hora 0* (1960), calificado como su más alto, espléndido y significativo poema, síntesis estructural, temática y estilística de toda su producción y que, deseando ser prologado en una edición chilena por Pablo Neruda, convierte a Nicaragua en la capital de la poesía de América y España.

A continuación encontró el amor místico en *Gethsemany Ky* (1960), poemario de su experiencia trapense en el que predomina la más pura sencillez y estilización; rescató la historia del continente americano, trazando un vasto mural recreativo o una nueva épica en *El estrecho dudoso* (1966); acertó en la adaptación a nuestra época de los salmos bíblicos, estableciendo el clamor solidario de la liberación, en *Salmos* (1964); culminó su fuente norteamericana, cuestionando el capitalismo y la sociedad de consumo, en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965); idealizó y resucitó al indio precolombino no como indio, sino como hombre, reconociendo sus valores superiores a los contemporáneos, en *Homenaje a los indios americanos* (1969); reafirmó la actitud cristiana ante la muerte en «Coplas a la muerte de Merton» (1970); exaltó la esencia nicaragüense, con el mismo trasfondo social y político de *Hora 0*, en *Canto Nacional* (1972); revaloró el poema-crónica, aportando una nueva visión cinematográfica, en *Viaje a Nueva York* (1973) y dio un testimonio trágico, profético, del último terremoto en *Oráculo sobre Managua* (1973), poema que transporta ideología y sociología, economía y política, desnudando el rostro perverso y corrupto de su país, para plantear la construcción de una nueva ciudad y un nuevo futuro.

Pero, ¿cuál es el mensaje específico de este desarrollo poético? Para responder esta pregunta, nada mejor que formular una hermenéutica de la evolución vital e ideológica de su autor, marcada por cinco «bases» radicales o saltos más o menos cualitativos. Estas «bases» se distinguen por una clara correlación cronológica y por la fidelidad de Cardenal a su esencial cristianismo y a su concepción personalísima, sui-géneris, de la realidad. Su punto de partida, entrando en materia, fue *el amor*²⁰ (en minúscula): el amor al mundo a las mujeres, a la existencia; pero ese amor, u obsesión del amor que nada ni nadie podía satisfacer, le llevó a padecer una sed de absoluto que tuvo su solución en la conversión religiosa, en la cita con el *Amante*, cuya inmensidad llenaba el vacío del amor humano que había experimentado. En el amor místico, pues, encontró la segunda «base» de su *residencia en la tierra*. Desde

²⁰ «Del amor a la revolución» se titula, precisamente, la ponencia que presentamos sobre el tema en el I Congreso de Escritores de Lengua Española celebrado en Las Canarias, junio, 1979.

entonces, decidió «abandonar» el mundo, ingresando en el monasterio trapense de *Our Lady of Gethsemany*, en Kentucky, Estados Unidos, para dejar de ser el poeta de extracción y mentalidad burguesas que hasta ese momento era, afiliado a la *Unión Nacional de Acción Popular* (UNAP) —primer germen de la social democracia nicaragüense— y heredero de la tradición política del Partido Conservador.

Mas su experiencia mística —que proyectó en las poéticas reflexiones de *Vida en el amor* (1961), nutridas de los Santos Padres y de Teilhard de Chardin— no se agotó en sí misma: tendió, por el contrario, a realizarse en el mundo exterior. «God alone», *sólo Dios*, no podía ser su lema, como creyó en el instante de ingresar en la Trapa. Dios, por lo tanto, tenía que insertarse en la realidad presente, pasando a ser ya no una experiencia abstracta, personal —monopolizada por su *ipseidad*—, sino una concreción del amor cristiano, sostenido por la pasión evangélica que volcaba su *alteridad*. Mientras tanto, desde esa nueva perspectiva se identificaba con el anarquismo y el pacifismo gandyiano, absorbía las lecciones comunitarias de Lanza del Vasto, proclamándose anarquista y pacifista, y promoviendo una comunidad evangélica con la fundación, en 1965, de *Nuestra Señora de Solentiname* en una isla del archipiélago del mismo nombre, del Gran Lago de Nicaragua.

Cardenal permaneció casi diez años apoyado en esa «base» hasta que, en 1970, tuvo su «segunda conversión»: el viaje a Cuba que hizo ese año. Como él mismo lo ha confesado, este viaje le reveló que el Evangelio se hacía posible, real, en el socialismo; de manera que orientó todo su pensamiento anterior hacia ese hallazgo que lo impulsaría a declararse socialista en 1971. El socialismo constituía ya su nueva «base» existencial. Y de ahí, lógicamente, desembocaría en su conciliación —menos teórica que vivencial— entre cristianismo y marxismo, partiendo del objetivo final de ambas concepciones del mundo: una sociedad ideal que surgirá después del socialismo.

JORGÉ EDUARDO ARELLANO

Managua (Nicaragua)