

Desconocida herencia modernista en «El soldado desconocido»

El mismo año en que salían a la luz los bocetos de los tres *Cantos* iniciales de la madurez de Found, Salomón de la Selva publicaba, en inglés, su primer libro. Fuera de lo anecdótico, no debemos, pues, asimilar al poeta nicaragüense a la generación del Imaginismo y de la revista *Poetry* —para citar los puntos magnéticos de esa generación en las dos vertientes de la lengua inglesa—. Pero, en cambio, es posible referir a Salomón, por sincronía —y sólo por sincronía— a la generación siguiente, es decir, a la de poetas como Hart Crane. Y hacemos esa advertencia, porque la obra de Salomón de la Selva ha sido tratada apenas biográficamente.

En buena lógica, a Salomón le correspondía ser, frente al Modernismo, el poeta nicaragüense de la insurrección lingüística y de los mitos de su tiempo. Y así parecen anunciarlo el título y el *leitmotiv* del libro de sus veintinueve años: *El soldado desconocido*. Pero sucede que las generaciones poéticas de Nicaragua marchan descompasadas en lo universal, desde que allí Rubén Darío reinó más de la cuenta. De ahí que Salomón tuviese que desempeñar —con Alfonso Cortés— el papel de posmodernista, a causa del modernismo a ultranza de la generación que va de 1905 a 1919, esto es, la de Azarías H. Pailais y Ramón Sáenz Morales. Porque el curso de las generaciones no procede por cortes abismales, sino por sucesión natural; y cada «generación decisiva» es seguida por una o varias de transición, que la continúan sin repetirla, salvo excepciones, como la del segundo modernismo nicaragüense cuya «zona de fechas» hemos delimitado. Por eso en el rezagado posmodernismo salomoniano aparecen atenuados los caracteres del movimiento literario de Rubén Darío, y no se deciden aún los de nuestra vanguardia. Y sólo es lícito hablar de estos últimos a partir de Luis Alberto Cabrales, quien, perteneciendo en el tiempo a la promoción menor del postmodernismo, se adelantó sensiblemente a éste.

Pues bien, el foco de la visión del mundo es, para Salomón, el optimismo.

El entra al mundo de la guerra con la idea de la *mors triumphalis*, como lo confiesa en el primer poema de *El soldado desconocido*:

«...la gloria de mi muerte
os lego y mi leyenda...»
(«Testamento»)

Y sale de la guerra, ilusionado: «¡Me voy a ver la noche hasta que salga el sol!» (postdata de su «Última carta»). De aquí que, en él, la muerte no se vuelva angustia, sino ideal heroico; vía de sublimación o medio para volver al orden primigenio, y nunca destrucción y caos. Es la concepción clásica y modernista de la muerte como pura desmaterialización, como un perfeccionamiento y una manera de salvación estética. Es la misma muerte de Rubén Darío:

«¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella...»
(«Coloquio de los Centauros»)

Además, Salomón se inspira en la ficción medieval de la «Danza general de la muerte»:

«que ya la muerte encomienza á hordenar
una danza esquiva de que non podees
por ninguna cosa que sea escapar...»

Pero nuestro postmodernista sólo se queda con el marco decorativo del Medievo, desechando aquel sentido de terror y angustia que estaba destinado a mover el espíritu religioso. Porque, en *El soldado desconocido*, el violín de la muerte es «alegre»:

La Muerte dice: Voy a tocar
una danza vieja que no tendrá fin...»
«Y tañe las cuerdas de mi corazón
la Muerte que toca su alegre violín!»
(«La muerte afina su violín»)

Y ese idealismo salomoniano responde a un pensamiento estético, a todas luces identificable; a una filosofía del arte en que se conjugan lo platónico y lo cristiano, y en la cual se tiende a lo óptimo (optimismo) a través de la libertad interior; del aristocratismo o iniciación en los misterios del arte; de la estética como ética; del intelecto sutil y de la sensibilidad refinada. Se trata, por supuesto, del «arielismo» de Rodó, que los modernistas hicieron suyo: «para concebir la manera cómo podría señalarse al perfeccionamiento moral de la humanidad un paso adelante, sería necesario soñar que el ideal

cristiano se reconcilia de nuevo con la serena y luminosa alegría de la antigüedad...» («Ariel»). Y de Salomón de la Selva son estos versos:

«podrán todos los hombres aceptar la belleza
como único evangelio, haciendo un solo Cristo
de Jesús y Apolo».

(«El canto de la alondra»)

¿Queréis ahora inspiración platónica, que no admita dudas? He aquí otros versos del mismo poema:

Las estrellas en sus danzas acatarán el nuevo ritmo». «Todo lo bello es vaso de virtud.»

Pero hay mucho más. La lira es, para Salomón,

«algo que no puede tocar un cualquiera...»
(«La lira»)

A estas alturas de nuestro estudio, seguramente algún lector epidérmico pensará que el posmodernismo de *El soldado desconocido* sólo puede probarse por el cotejo literal de los textos poéticos. Pues bien, antes de entrar en el análisis estilístico propiamente dicho, y como peligrosa concesión a lo más fácil, veamos media docena de muestras, que pueden decuplicarse, aunque nunca haya sido nuestro propósito denunciar imitaciones:

«y relinchamos como jóvenes potros».
(De la Selva, «Primera carta»)

«alegres y saltantes como jóvenes potros...»
(Darío, «Coloquio de los centauros»)

«Se aparta de la carne el intelecto...»
(De la Selva, «Carga a la bayoneta»)

«Mi intelecto libré de pensar bajo...»
(Darío, «Cantos de vida y esperanza», I)

«—¡Miren aquella luz!
—¿Será la Muerte?...»
(De la Selva, «Al asalto»)

«... ¿a qué hora vendrá el alba?
.....
...¡Si será Ella!...»
(Darío, «Nocturno»)

«Ya me curé de la literatura.»
(De la Selva, «Carta», 2)

«con el horror de la literatura...»
(Darío, «Cantos de vida y esperanza», I)

«... o como
un cisne cuando hay sólo
un cisne en la laguna...»
(De la Selva, «La Paz»)

«... del ala
del mágico cisne sobre la laguna
sobre la laguna».

(Darío, «Salutación a Leonardo»)

O el siguiente dodecasílabo de Salomón, ya citado, y que se originó, seguramente, en dos de la «Sinfonía en gris mayor»:

«la muerte que toca su alegre violín!».
(De la Selva)

«ensaya su ronca guitarra senil,
.....
en la única cuerda que está en su violín».
(Darío)

Pero ya es hora de calar en el estilo. Esta poesía de Salomón es menos adjetiva que la del Rubén de *Prosas profanas*, y por ello, precisamente, estudiamos aquí sus elementos atributivos. Pero sucede que, incluso en la adjetivación, esa poesía salomoniana se muestra como legítima heredera del Modernismo. El análisis adjetival de *El soldado desconocido* no resulta, pues, infructuoso, y lo cierto es que revela, en un aspecto inesperado, la indeleble filiación modernista de Salomón de la Selva. Porque el adjetivo de Salomón es allí tan selecto como el de Darío; un adjetivo no hallado, sino buscado, y no nacido en las trincheras, sino a la luz de la cultura.

Empecemos por aquellos adjetivos puramente ornamentales, y, en especial, los esdrújulos latinizantes:

«y la barriga *lívida*...».
(«Poilu»)

«¡Oh *magnífica* voz de primavera!»
(«El canto de la alondra»)

«Señora *dilectísima*...».
(«Carta a Alice Meynell»)

Otro lujo retórico es el empleo frecuente de adjetivos misteriosos y, por lo tanto, imprecisos; adjetivos o epítetos que ponen veladuras al sustantivo, en vez de resaltarlo. Así en estos ejemplos de Salomón:

«*legendarios* Aquiles...».
(«Fuerza»)

«y el suave sol tejido de oro *mágico*...».
(«El canto de la alondra»)

«en un bosque *encantado*...».
(«La Paz»)

Y entre los adjetivos de este último tipo hay uno que prodigó Rubén, hasta el punto de ser considerado por Sobejano como «una apoyatura imprescindible»:

ble del verso de Darío». Se trata nada menos que de «divino»; forma epítetal en la que culmina el idealismo modernista. Helo aquí en Salomón de la Selva:

«brotó el *divino* chorro de armonía,
(«El canto de la alondra»)
«Un pedazo de cielo, algo *divino*...».
(«Convaleciente»)
«y las inditas bañadas, tan *divinas*...».
(«Carta», 3)

O bien, en la siguiente muestra de adjetivos hiperbólicos en serie:

«¡Oh canción *infinita*!
¡Oh música *desbordante*!
Prodigioso en el prodigio del día...».
(«El canto de la alondra»)

Cultistas son también los gentilicios, tan usados por Rubén con pura intención de adorno. Y lo mismo encontramos en esta enumeración de Salomón de la Selva, entre la cual circula un aire cosmopolita y, al mismo tiempo, una predilección por los símbolos orientales:

«Ella es el fénix *persa*,
ella es el búho *griego*,
y el ibis *egipcio*,
y el quetzal *guatemalteco*,
y el faisán de la cresta de oro
de los poemas *chinos*...».
(«La Paz»)

Añádase a ello el empleo de adjetivos tan librescos como aquel «dardo *herácleo*» de *Prosas profanas* o como éste de *El soldado desconocido*:

«Batiendo con abanicos *faráonicos*...».
(«Comienzo de batalla»)

Y en el refinamiento adjetival de Salomón, hay que señalar específicamente el calificativo de sabor gongorino, aunque ya quede algo ejemplificado. Pero conste que dicho adjetivo puede ser igualmente llamado rubeniano, por tener alguna variante («purpúreo», en Góngora; «púrpura», en Rubén):

«Su cabellera es de bronce *bruñido*».
(«La Paz»)
«*lúbricos* movimientos...».
(«Oda a Safo»)
«la tierra se ha tejido mantos *purpúras*...».
(«Carta a Alice Meynell»)

Dos de los últimos versos citados nos llevan a una atmósfera colorista, es decir, al estudio de los atributos cromáticos, tan preferidos por el Barroco y

por el Modernismo. Y entre los mismos cabe destacar los de sentido metafórico, como veremos en el autor de *El soldado desconocido*. Porque la poesía de Salomón es —con palabras suyas— una verdadera «garúa de colores». Allí se «quiebra la luz del sol en siete jafas», como dice el propio poeta; pero se dan, asimismo, los matices de la paleta. Pongamos, como muestra, el amarillo, que va desde el oro heráldico hasta ese tono pálido que apenas amarillea:

«las luces: verdes, blancas,
azules. *amarillas...*»

(«Carta», 2)

«y se duerme desnuda entre los surcos
de los campos *dorados*».

(«La Paz»)

«vimos llegar rodando la *amarillenta* nube larga».
(«Comienzo de batalla»)

O el siguiente neologismo, que suena a forma viciosa:

«Y en los días de sol su humo es una nube *amarillosa...*»

(«Granadas de gas asfixiante»)

O la frase adjetiva «de oro», en la que Salomón de la Selva compite con Góngora y con Darío:

«y los cabellos *de oro!*»

«acompañándose con flautas de marfil y flautas *de oro...*»

(«La trinchera abandonada»)

«y el faisán de la cresta *de oro...*»

(«La Paz»)

Y para completar la gama del amarillo, Salomón recurre al sustantivo con traslación metafórica, y precisamente en el mismo poema «La Paz», que ya es una mina de oro:

«Sus ojos son *topacios...*»

Esa metáfora conduce necesariamente a la consideración de la suntuosidad expresiva —casi tan suntuaria como la parnasiana— de nuestro Salomón. Pues bien, si Amado Nervo habló de Darío como «el de las piedras preciosas», también podríamos identificar de ese modo al cantor de *El soldado desconocido*. Su solo poema «La Paz», antes citado, parece un verdadero escaparate de joyería, donde el alabastro, el ónix, el mármol, el cristal de roca, los zafiros, los topacios, las perlas, los rubíes y los granates, además de tener una función ornamental al estilo del Parnaso, encierran toda una teoría de las correspondencias, por la cual los colores, los sonidos, los aromas y los sabores se relacionan simbólicamente, en una fiebre de sinestias —como en Rubén

Darío o en Alfonso Cortés—, que se remonta, sin duda, hasta el Baudelaire de «Correspondances»:

«la canción de una rosa
si las flores cantaran,
o el olor de un topacio
si las piedras olieran,
o la piel de una música
si nos fuese posible
tocar a las canciones
desnudas con las manos».

(De la Selva, «La bala»)

Se le debe al Modernismo la creación de un mundo: ese mundo entre mundano y mitológico que sólo habitaron sus iniciados; mundo de refinamientos y de magia, donde la belleza era la medida de todas las cosas, porque el arte se concebía también como salvación de la materia. Lo que caía fuera de ese mundo no era precisamente lo corpóreo, sino lo prosaico y, por lo mismo, aquello que estaba más al alcance del «vulgo municipal y espeso», que decía Rubén. El Modernismo tuvo, pues, un sentido de encarnación de la idea platónica de la belleza, o acaso de resurrección estética de la carne. Y esa es la razón de que, a pesar de *encristalamiento*, no fuese inmune al vulgarismo, a diferencia de la llamada poesía pura. En el Modernismo hay impurezas, por su dosis de humanidad, tal vez demasiado mundana, pero también una voluntad estética; es decir, una voluntad de perfección y hasta de redención de la palabra. Todo lo cual supone no sólo una consistencia de significados, sino un soporte axiológico, que explica el reconocimiento de la propia impureza. No se piense, por tanto, que el Modernismo fue estéticamente inmaculado ni, mucho menos, que no tuvo conciencia de sus caídas. Porque incluso admitió deliberadamente lo prosaico y, además, lo que ahora en poesía se denomina «feísmo».

En efecto, el poeta modernista quizá más representativo después de Rubén, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, escribió versos como los siguientes, cargados de ironía:

«Una vieja estornuda desde el altar al coro...».

(«La Iglesia»)

«y a su vera, dos chicos, en un gesto salvaje,
atisban, con los húmedos dedos en las narices».

(«Dominus Vobiscum»)

«Luego que ante el rescoldo sus digestiones hipa...».

(«La cena»)

Y ello no debe resultar extraño si se recuerda que Darío, nada menos que en aquel manifiesto del Modernismo que son las palabras liminares de *Prosas profanas*, evocó el magisterio español de «el más grande de todos, don Fran-

cisco de Quevedo y Villegas, el poeta existencial por antonomasia en el ámbito de nuestra lengua, y cuya intencionalidad humorística —en ocasiones, desgarrada— es el mejor antecedente de los citados versos o de estos otros de Salomón de la Selva:

«lávame los sudores,
mátame todos los piojos...».

(«Cantar»)

«Echados en el lodo
hay muchos vomitando los pulmones».

(«Comienzo de la Batalla»)

«¡Oh Safo, ¿será cierto
que Faón no te quiso
porque tenías caspa?...».

(«Oda a Safo»)

En suma, es lícito afirmar que el autor de *El soldado desconocido* fue consecuente con la poesía modernista hasta en esas expresiones malsonantes o esas asperezas, que —contra la opinión de ciertos críticos— no son privativas de rebeldías vanguardistas ni síntomas de novedad, a menos que se trate de un abuso del habla vulgar —que, por lo demás, no necesita ser canallesca para tener validez literaria—; pero adviértase que, desde luego, ése no es el caso de nuestro Salomón.

En el poema «La balada del retorno», que es el penúltimo del libro, Salomón echó mano de un género de composición de origen medieval y popular: la balada —o «bailada»—, tan del gusto del simbolismo de Verlaine y Moreas, o del arcaizante de Banville. Darío mismo compuso, por lo menos, nueve baladas, algunas muy conocidas, y todas en verso de arte mayor, salvo su «Balada del rebaño de Hugo», que es octosilábica. Es cierto que la balada no tiene un metro propio y exclusivo, pero también es verdad que los de arte menor se adaptan más a la atmósfera sentimental e imprecisa del poema amoroso y refinado, o bien a la ligereza y al donaire de la poesía de circunstancias. Hablamos, pues, de la balada puramente lírica, en sentido itliano o francés, y no de la inglesa, de tema heroico, aunque el título y la intención del poema de Salomón de la Selva hagan pensar otra cosa. El caso es que Salomón, en la única balada de su libro, usa una combinación de endecasílabos y heptasílabos, ya empleada con frecuencia en las baladas italianas, de origen provenzal; pero, a diferencia de Rubén Darío, no recurre al «envío» final, característico de la balada italiana, ni al estribillo o «refrain», que, al término de cada estrofa, usaron asimismo los franceses.

Lo curioso en la balada salomónica es que la segunda estrofa resulta diferente de las restantes, puesto que se trata casi de una estrofa sáfica, cultivada por la poesía neoclásica e incluso por Rubén Darío, en «Metempsícosis»:

«Yo, Rufo Galo, fui soldado, y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho.
Eso fue todo.»

Adviértase, además, que Darío también habla aquí de un «soldado», y que no todas las estrofas de este poema dariano obedecen rigurosamente a la combinación de tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo dactílico. Y señalamos esta irregularidad —deliberada o no— por la especial circunstancia de que, en la aludida estrofa sáfica de Salomón de la Selva, el segundo verso de la misma es un endecasílabo con acentuación en la sexta y no principalmente en la cuarta —sobre palabra llana—, como sería preceptivo, y, a su vez, también el pentasílabo necesitaría tener acento en la primera, para ser dactílico:

«Será a la hora cuando gravemente
transita el farolero: alcaravanes,
primer revuelo largo de murciélagos,
y son del ángelus...»

(«La balada del retorno»)

Pero lo realmente importante es el hecho de que Salomón cultive, como los simbolistas franceses y los modernistas, esa composición poética de sabor medieval que se llama balada, cuyo aire nebuloso se acentúa en el poema salomoniano a fuerza de elementos propiamente románticos, como esta incertidumbre del verso final:

«—¡Quién sabe si ya ha vuelto!»

O como el llanto y la noche en los ojos de la amada del guerrero, de la amada que espera:

«—Niña, ¿por qué te quedas a la puerta?
Cuando anochece, el aire es peligroso;
entra a tu casa y prende luz y seca
de lágrimas tus ojos...»

Salomón es tan hijo de Rubén como de sus propias obras. Es claro que nos hubiese gustado hallar en éstas los caracteres poéticos de la generación hispanoamericana que, cronológicamente, le correspondía —la de Vallejo, Huidobro, Villarrutia o Neruda—; pero debemos atenernos a los resultados del análisis, o sea, a las calidades postmodernistas de nuestro poeta. Habría que forzar la interpretación estilística para ver en *El soldado desconocido* anticipos de la vanguardia nicaragüense. Sin embargo, la altitud de la poesía salomónica no necesita de tales recursos, porque Salomón de la Selva desempeñó en grado eminente su misión en la historia de nuestras letras, relevando a Darío, es decir, transmitiendo y renovando su genial impulso. Y el propio Sa-

lomón nos dejó escrita su insobornable profesión de fe dariana en versos como aquellos de la «Evocación de Píndaro»:

«canto de cisne canto,
fiel a Darío y en su elogio
desde el azul más diáfano de América».

EDUARDO ZEPEDA-HENRÍQUEZ
Academia Nicaragüense de la Lengua