

**ERNESTO CARDENAL. Nicaragüense. Autor de una decisiva obra poética, compuesta, entre otros títulos, de Postales, Epigramas, Hora O, Gethsemany Ky., Oración por Marilyn Monroe y otros poemas, El Estrecho Dudoso, Salmos, Homenaje a los indios americanos, Canto Nacional al F.S.L.N., Oráculo sobre Managua, La santidad de la revolución; y del libro en prosa Vida en el Amor. En los dos volúmenes titulados El Evangelio en Solentiname recoge las reflexiones y comentarios que sobre los textos evangélicos vertía el pueblo en las misas de la comunidad de Solentiname. Ministro de Cultura desde el triunfo de la revolución en Nicaragua.**

**DOCUMENTO**

**EL VIAJE A NADO**

**ERNESTO CARDENAL**

En 1880 había un niño en Nicaragua, en la costa de Corinto, soñando con el mar.

“Cuántas veces me entraron ansias desconocidas y misteriosos ensueños —dice él— las fragatas y bergantines que se iban por el golfo azul, con rumbo a la fabulosa Europa”.

Había nacido en un país fogoso y turbulento que desde hacía siglos pugnaba por salir de sus fronteras. La misma anatomía geográfica de la tierra le da una configuración de puente, de tierra de paso, de tránsito, no de permanencia, y toda nuestra historia es una historia de viajes y aventuras de mar. “Los principales descubrimientos y exploraciones realizados en esta tierra y la fundación de sus más importantes ciudades fueron resultado de la búsqueda de una ruta para la navegación. Primero, la búsqueda de un paso hacia las Indias Orientales. Después —descubierto el Pacífico—, la de un estrecho imaginario, llamado el Estrecho Dudoso. Y más tarde —ha-

**Estas páginas, un poco modificadas ahora, fueron primero publicadas en México con un fin universitario y en una forma confidencial casi de mimeógrafo. Nunca se ha escrito nada hasta ahora sobre la poesía nicaragüense, y el huir de la publicidad literaria ya se ha hecho casi una tradición en Nicaragua; acaba de morir un gran poeta nuestro sin dejar publicado un solo libro, y casi todos los mejores poemas nicaragüenses, dichos al oído de la patria, no han salido de nuestra intimidad todavía. Es este un silencio necesario a las obras verdaderas; pero creo que ya ha dado sus frutos ese silencio, que es ya mayor de edad la poesía nicaragüense y que ha llegado ya la hora de las publicaciones.**

E. C.

llado el Gran Lago de Nicaragua y disipado el mito del estrecho—, la del desaguadero de aquel lago en el Atlántico”<sup>1</sup>. En medio de dos mares, en 1880, Nicaragua era aún un país anclado a la tierra; sus puertos se asfixiaban, y en el barrio de pescadores de Granada las barcas habían quedado secas en mitad de las calles. Y el mar era una nostalgia nacional.

“Otras veces eran los viajes a la orilla del mar, en la costa de Poneloya. . . Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos, y me iba solitario, con mi carácter ya triste y meditabundo desde entonces, a mirar cosas en el cielo, en el mar”.

El lector ya sabe de quién se trata. Con Rubén Darío, Nicaragua respiró, por fin, viento de mar. El nos dió de verdad el estrecho azul que soñábamos. Darío fué la salida al mar, el acontecimiento geográfico más grande en Nicaragua. Desaguadero de todas nuestras reprimidas navegaciones, que dió él solo más rutas marinas para América que el Canal de Panamá. Por eso, rompedor de anclas, salió de Nicaragua: “el cantor va por el mundo. . .” Rubén había nacido en una tierra de tránsito, y simbólicamente su madre lo dió a luz en una carreta en mitad de un viaje, a su paso por Metapa. Su primer recuerdo de infancia ni siquiera es nicaragüense: “es el de un país montañoso: un villorio llamado San Marcos de Colón, en tierras de Honduras, por la frontera nicaragüense”. Ya Hortensia Buislay, bailarina de circo, había estado a punto de llevarse su corazón errabundo a los trece años. Por fin se fué del todo, y entonces nació la poesía nicaragüense. “Vete a nado, aunque te ahogues en el camino”, le había dicho un amigo. Y lo hizo:

“A lo lejos quedaban las costas de mi tierra. Se veía sobre el país una nube negra. Me entró una gran tristeza”.

---

1 *José Coronel Urtecho: Apuntes para una historia de Nicaragua.*

Rubén tuvo muchos y muy malos imitadores a su regreso. De ellos, tan sólo vale Lino Argüello. El no era un gran poeta, y lo sabía, y sus versos eran débiles y enfermos; pero en esa debilidad estaba su belleza. Poeta de nombre dulce, Lino de Luna se firmaba él, y era manso de corazón y quejumbroso. “Hermanito mío perro Lino Argüello”, le llamó el padre Pallais, porque era el poeta humilde de los barrios, de las chicas enfermas, del amor pobre, de las lluvias. Su melancolía de pájaro regional iba siempre acompañada de Francis Jammes, de Baudelaire y mucho Bécquer. A veces se fingía un falso Nietzsche, pero no es cierto; era pesimista porque para él tristeza y bondad eran lo mismo, y una vida solitaria lo había hecho lloroso, obligado a cantar siempre novias falsas o novias muertas:

“Oh triste novia mía que nunca has existido  
sino en mis soñaciones amables y enfermas. . .  
Oh, pasa deshojando las flores del olvido  
mientras canto mi sonata para que no te duermas”.

Guardaba un resentimiento oculto a los ricos por sus bellas esposas y sus placeres, porque las novias de Lino no existían, y si habían existido estaban ya en el cementerio, y, además, nunca habían sido novias. Su vida real fue una vida de barrio pobre y de taberna, y en los últimos años, habiéndose dado ya totalmente a la miseria, tenía que pedir ínfimas limosnas a esos ricos de bellas esposas. El sólo sabía recordar a las muertas:

“Blanca murió en octubre, cuando en el cementerio  
las lápidas están más solitarias que nunca,  
y en un hondo gris destacan los cipreses  
la esbeltez principesca de su elevada angustia”.

Parece que Rubén quiso mucho esa tristeza suave de Lino Argüello, su bondad humilde, su devoción casi canina por la luna. La casa Gaulón, de París, publicó su única obra: *Versos*, ya hoy casi completamente olvidada, pero que ha dejado un aroma amable en la poesía nicaragüense. Aparte de esta voz enferma, todos los demás seguidores de Darío no valen nada, porque Manuel Maldonado y otros tantos más —buitres de los desperdicios de Darío—, aunque gozaron de fama inconcebible en Nicaragua, no merecen siquiera citarse. Sin embargo, Rubén había llevado ancla en Nicaragua, y así lo anunció por telégrafo el puerto de Corinto:

“Corinto. —Movimiento marítimo habido en este puerto durante el mes de junio:

Salidas. —Junio 5.— A las 5 p.m., vapor alemán *Uarda*, a cargo de su capitán, con destino al Callao, llevando a los pasajeros Rubén Darío, a Valparaíso, y Modesto Erce, al Callao”<sup>2</sup>.

Porque vivir no es necesario, pero sí navegar.

## ALFONSO CORTES

En la misma vieja casa de las Cuatro Esquinas, que antes fuera de Rubén Darío, vivía un extraño loco, conocido en toda la ciudad con el nombre del Loco Cortés o el Poeta Loco. Alfonso Cortés había nacido en León, a fines del siglo pasado. Yo recuerdo sus ojos pálidos, azules, y su barba posiblemente rojiza, cuando los chiquillos de la escuela pasábamos por su casa haciéndole burlas. La familia lo tenía con grillos por temor de sus furias, y por si uno se asomaba por el zaguán, podía vérselo al fondo del corredor oscuro. Los chiquillos no sabíamos entonces, y tampoco los mayores, que ese hombre era uno de los más grandes poetas de la lengua castellana.

---

<sup>2</sup> La Gaceta, núm. 28, pág. 231. Managua, 10 de julio de 1886. Véase “Rubén Darío Criollo”, por Diego Manuel Sequeira. Pág. 293.



En un León de calles empedradas y lleno de iglesias, esa antigua casa colonial de las Cuatro Esquinas, con su pequeña placa municipal: “EN ESTA CASA PASO SU NIÑEZ Y PRIMERA JUVENTUD RUBEN DARÍO”, se siente especialmente lúgubre, como si un pasado sombrío la envolviera, y cualquier niño de León que se asomara a sus patios grises presentiría la niñez atormentada de Darío. “Quedaba mi casa —dice él— cerca de la iglesia de San Francisco, donde había existido un antiguo convento. Allí iba mi tía abuela a misa primera cuando apenas aparecía el primer resplandor del alba, al canto de los gallos. Cuando en el barrio había un moribundo, tocaban en las campanas de esa iglesia el pausado toque de agonía, que llenaba mi alma de terrores”. Las noches silenciosas de León están pobladas de aparecidos y de muertos. En el barrio del Laborío se oyen los gritos de los ajusticiados en la Colonia; en San Felipe pasa un monje descazabado, y a media noche la sombra del general Arechabala galopa por las calles. “La casa era para mí temerosa por las noches —dice Rubén—. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos. . .”.

Esta sombría casa fue cedida en su juventud a Alfonso Cortés por Francisca Sánchez. Yo no sé cuándo ni por qué Alfonso Cortés se volvió loco. La mayor parte del tiempo se la pasaba leyendo y escribiendo —dice su padre—, y gustaba mucho de salir a pasear solo por los barrios. Leía mucho a Verlaine, seguramente, Baudelaire, Mallarmé y demás; y criado en aquella bohemia modesta de provincia, a la sombra de Darío, ha de haber gozado de cierto prestigio en los salones, con sus inevitables cisnes, y orientes vagos, y princesas. Parece ser que había muchas muchachas ro-

mánticas en su barrio, que gustaban de sus versos, y que él solía visitarlas. Escribía mucha poesía de álbum para ellas y cantaba el amor, los bailes, los cumpleaños familiares. Mala poesía, naturalmente. Y no nos consta que Afonso Cortés supiera que era mala poesía; pero es el caso que otras veces daba con una poesía distinta, sencillamente genial. Era cuando cogía por el lado del misterio a cada cosa, y en todo encontraba profundidades inmensas y secretos: los disparates, los sueños, el amor, la angustia, los recuerdos. Cuando alcanzaba a oír por las tardes, desde su corredor oscuro, las voces infantiles y los Angelus de San Francisco, y sentía las nostalgias, el vacío, la soledad del hombre. El sólo tenía una ventana y un patio, y por ellos el viento le traía un mundo lejano, de afuera, que despertaba anhelos indecibles en su alma. La ventana de viejos barrotes coloniales daba a la calle, y me imagino que sería la calle Real, hacia el lado de San Francisco lleno de toques de agonía y de Angelus. “Una calle mal empedrada, de redondos y puntiagudos cantos”, dice Rubén. El patio, siempre lleno de perfumes por las tardes, era en su reclusión la gran delicia, el gran arrobamiento de su vida. Dondequiera que haya un verso de él, allí estará su patio. En él contemplaba el paso de las horas, con las aves y las campanas, y se hacía melodioso su tiempo. Allí le llegaban los cantos del vecindario, los organillos, las voces de los niños, que si hacía buen viento, elevaban palometas en la plaza de San Francisco.

“Suena un aire de niño tras las tapias, la plaza  
trae patrullas de éxtasis antiguos a mi casa”.

“Rememoro un gran ‘júcaro’, bajo cuyas ramas leía —dice Rubén—,  
y un granado que aún existe; y otro árbol que da unas flores de un perfume que yo llamaría oriental si no fuese de aquel pródigo trópico y que se llaman ‘mapolas’ ”.



Gracias a esa ventana y a ese patio, Alfonso Cortés, con sus grillos y su razón perdida, gozaba del viento a toda hora, el amigo inseparable de su alma. El siempre estaba en el viento, y ése era todo su mundo. Toda música que le llegaba era por él. Los perfumes de cada cosa, los árboles, las risas, los pianos, el rumor de la ciudad, todo se lo traía el viento. Y si un aire fresco soplaba por las tardes, Alfonso Cortés corría como a un llamado de Dios, y en la pequeña parcela de cielo de su ventana se quedaba en éxtasis:

“Un trozo azul tiene mayor  
intensidad que todo el cielo;  
yo siento que allí vive, a flor  
del éxtasis feliz, mi anhelo.

Un viento de espíritus pasa  
muy lejos, desde mi ventana,  
dando un aire que despedaza  
su carne en angélica diana.

Y en la alegría de los Gestos,  
ebrios de azur que se derraman. . .  
siento bullir locos pretextos,  
que estando aquí, de allá me llaman”.

Era la hora del Angelus en San Francisco, y luego, uno tras otro, todos los Angelus de León iban pasando por el patio: San Felipe, Catedral, el Calvario, el Hospicio de San Juan de Dios, San Juan Apóstol, Saragoza, la Recolectión, el Buen Pastor de Subtiaba, Guadalupe, la Merced. . . Y tras las campanas, una profunda calma envolvía el patio. “Están llenas como de una dulce angustia —decía Rubén de esas tardes—. Se diría a veces que no hay aire. Las flores y los árboles se estilizan en la inmovilidad”. Y Al-



fonso conoce a maravilla esa angustia, la nostalgia de ese mundo de afuera que lo llama,

“y puebla de éxtasis crepuscular  
el jardín, lleno de congojas,  
que tiene deseos de hablar  
palabras dichas entre hojas. . .”.

Esa era la hora de las contemplaciones para Alfonso, del rapto, del suspenso, y aguzaba tanto su oído ante la presencia del aire, que todo su cuerpo se diluía y adquiría levedad de aire y flotaba. Y las revelaciones que tenía entonces por el oído eran extraordinarias.

“Yo usaba oír entonces la voz del complicado  
mar de la tierra, del agua y el viento. . .”.

Alfonso Cortés lo oía todo. Y oía tres clases de mares a la vez; y día y noche le llegaba un perpetuo rumor de mares sobre la playa, y eran tres mareas incesantes a un tiempo, y todo su cuerpo se estremecía de resonancias como un caracol. Y no era un oído cualquiera el de Alfonso Cortés. Fijémonos que dice que era complicado lo que oía. Porque no es que oyera sólo muchos sonidos a la vez, sino que también oía cosas desprovistas de sonido para nosotros, oía lo nunca oído, lo inaudito. Y no solamente escuchaba los sonidos de cada cosa, sino que también los entendía, sabía interpretarlos, puesto que explícitamente nos dice “la voz del complicado mar. . .”. En cada cosa que oía él sabía diferenciar perfectamente el ruido de las palabras; conocía bien cuándo tenía el jardín “deseos de hablar”.

“—Los acentos  
que hay dentro de los vientos  
son otros que sus ruidos”.



nos dice. Y eso de los ruidos era una preocupación constante en él. Parece que en esos atardeceres del patio de su casa muchas veces no oía sino ruidos. No sabemos exactamente qué clase de ruidos eran esos que tanto lo atormentaban, pero su alma, profundamente auditiva, tenía perfecto conocimiento de ellos.

“y en los tejados de las almas  
mayan los ruidos de la tierra. . .”.

Fijémonos que dice “en los tejados de las almas”. Alfonso Cortés insiste mucho en los tejados, y es que su poesía es esencialmente casera, de patio. En ese tejado de su casa ruedan todos los rumores de afuera, y cuando la luna asoma por las tardes, parece allí una gatita blanca, dice él. No existe nada más delicioso en León que los tejados. Todos los niños conocen el placer de corretear por esos tejados siempre llenos de palomas durante el día y que al anochecer se pueblan de lechuzas y de gatos. Allí toda la ciudad es un mar uniforme de tejas y se divisan muchos patios y cantidad de torres, y yo estoy seguro que Alfonso Cortés era afecto a subirse a los tejados cuando niño. Y cuando él habla de los tejados de las almas, yo sé que le viene a su memoria aquella fresca visión y la brisa de allá arriba, porque conozco los tejados de León y puedo decirlo. Probablemente el patio de Cortés gozaba de una hermosa perspectiva de tejados. Y esos ruidos que maúllan allí como gatos al anochecer, nos dice claramente él que son los ruidos de la tierra; señal evidente de que el poeta nos habla en esos momentos desde un tejado. Y en otra ocasión este experimentado conocedor de ruidos dice:

“Cuando, en el tumulto de la Tierra,  
sientan los seres su soledad,  
dará una tregua eterna la guerra  
del Ruido. . .”.

“¡Pero si nadie está haciendo ruido, Alfonso!”, imagino que le diría su hermana, aquélla que le cuidaba en sus ratos de crisis. ¡Claro que hay ruido, mucho ruido! Ya no son unos ruidos aislados, son todos los ruidos de la tierra juntos, una guerra mundial de ruidos.

Pero si ya es extraordinario Alfonso Cortés para oír ruidos, lo es más aún para oír el silencio. Porque que el silencio se oye, no cabe duda. El silencio no es la ausencia de sonido, como tampoco el negro es la ausencia de color, y quien no tuviera oído no podría saber lo que es el silencio. Alfonso oye toda clase de silencios; unos son suaves, melódicos, agradables, como aquella “música en silencio de la luna”; otros son ensordecedores y estridentes, como el de aquel Nocturno en que nos dice: “Grita un agudo silencio en los oídos”. Es posible que Alfonso pase noches interminables sin poder dormir a causa de silencios espantables. A esas horas seguramente oye todos los innumerables silencios de la ciudad dormida, el silencio de los pianos que no tocan, las puertas que no abren, los coches que no ruedan, las voces que no hablan, las viejas calles empedradas que ningún paso hace resonar, y Alfonso tiene que taparse los oídos para no escuchar tanto silencio.

Pero sus verdaderas revelaciones por el oído eran las veces en que lograba oír voces, acentos dentro de los vientos, porque entonces era el universo en todo su esplendor el que le hablaba. Entonces oía cosas que superan el oído, como en aquel poema de sublime música nocturna, “La Danza de los Astros”, donde oye claramente con los ojos, “la visión es sonido”, con la nariz, con la boca, con las manos y con todo su ser, y oye la belleza de las formas, aquella música sutil, delicadísima, de los cuerpos bellos, que sólo un oído como el de Platón podía oír. Y todo él es oído entonces:

“el alma se nos vuelve como un místico oído  
en que tienen las formas propia sonoridad. . .”.

Pero también oye algo más leve aún que las formas: la luz. Esa finísima melodía de cuerda de violín de la luz, que vagamente Pitágoras trataba de reproducir en instrumentos musicales:

“los violines del éter pulsán su claridad”.



Y ahora sí que es realmente complicada la voz de ese triple mar re-  
vuelto de tierra, de agua y de viento, porque los tímpanos los tiene ya has-  
ta en los ojos y en todos los sentidos, y cada sensación suya se funde en  
una múltiple sensación auditivo-gustativo-táctil-olfativo-visual, y el poeta  
se hace un verdadero lío con las imágenes para poder expresarse. Y en ese  
complejo abigarramiento de sensaciones ya es incapaz de deslindar las unas  
de las otras y decir simplemente “veo”, “oigo”, y cuando, por ejemplo,  
una alondra abre el lirio de su pico

“para cantar los dulces paisajes perfumados  
del sol. . .”

se reúnen en un solo haz en el poeta, ojos, oído, gusto y olfato, y tiene  
tanta razón por eso cuando dice “la divina fiesta de mis cinco sentidos”,  
porque es una fiesta de verdad, en que todas las sensaciones embriagadas  
de gozo se confunden y se dan la mano en coros exultantes.

“Y uniré los detalles de forma, luz y acento  
que unifica la pálida lejanía del viento”.

Otra vez el viento. Porque he dicho que el mundo de Alfonso Cortés,  
siempre recluso y solitario, es un mundo traído por el viento. A eso se  
debe la lejanía, esa cosa de afuera que tienen sus versos, esa vaguedad de  
evocación distante, de recuerdos. Toda su Ars Poética alcanza en estos dos  
versos. Es la “pálida lejanía”, dice él, la que unifica y confunde los colo-  
res, formas y sonidos, “detalles” de una misma realidad. Este frecuente  
“montaje” de sensaciones de Alfonso Cortés, de imágenes superpuestas  
para producir un efecto múltiple y complejo, da una nebulosidad impre-  
sionista a su poesía. Por eso sus imágenes son casi siempre evanescentes y  
amorfas, sin que haya líneas divisorias ni delimitación precisa entre ellas.

Ya hemos visto cuánta revelación del mundo tiene Alfonso por el oído. Pero el oído quizá no sea el sentido predominante en esta poesía eminentemente sensorial; existe un sentido más aéreo, más leve aún, más allegado al viento: es el olfato. Y tan sutil y volátil es la poesía de Alfonso, que a veces sólo se puede captar con el olfato. Y aquí es cuando se hace más inefable su poesía, porque el olfato es ya casi para él como un sentido de ángeles. Si era ya un sentido refinadísimo ese de oír la luz, cuánto más lo será oler su aroma. Alfonso “husmea la luz”, para decirlo con sus propias palabras:

“Y abrió la alondra el lirio de trinos de su pico  
para cantar los dulces paisajes perfumados  
del sol, que se gozaba inconsciente, en el rico  
azur rompiendo un vaso de perfumes dorados”.

.....

“Y cuando con la aurora, cayeron las astillas  
de luz del sol, —que el pecho de los cielos perfuma. . .”.

.....

“ . . . cortaba ramos de perfumes luminosos  
con la cuchilla de la luna”.



Porque es un mundo diluido el de Alfonso Cortés, donde hasta las piedras parecen en estado gaseoso, de vapor, y la carne de la mujer puede ser tan leve como una luz sobre un perfume, y una colina enrarecerse tanto en el viento que puede entrar por la nariz. Pero el viento es, sobre todo, el elemento natural de Dios, y en ninguna otra parte podría el solitario respirar mejor el soplo de Aquél que antes de la creación del mundo empollaba sobre las aguas. El viento libertaba a Alfonso de sus grillos en su diaria soledad; era el gran Consolador, y sus pulmones se dilataban y se llenaban de Dios, entonces, el Espíritu que según decía Cristo a Nicodemus, es como el viento que no sabemos de dónde viene ni adónde va. Y sería cuando le llegaba aquella brisa llena de ángeles de la tarde, en la laxitud del patio, que Alfonso se sentía besado por Dios en lo más entrañable de él, y suspiraba entonces por un paraíso, donde su alma “cual rosa se abra a los vientos de Dios”. La poesía de Alfonso Cortés era una poesía que siempre estaba en el aire y a menudo se nos queda en suspenso en sus versos, flotando en lo inasible, en arrobamiento aéreo, y su voz suena entonces a San Juan de la Cruz, a ángeles. Milagro de levitación, llamaría yo a esta poesía de Alfonso Cortés. Y quién sabe a qué alturas lo arrastraba el soplo poderoso de Dios por las noches, ese Espíritu que es amor, que también se compara en la Divina Escritura al aire, como dice San Juan de la Cruz.

“Voy a dormir mi sueño con mi alma, los dos  
en mi lecho agitado por el viento de Dios”.

Y Alfonso Cortés conoce en la intimidad a Dios. Esa minuciosidad de detalle con que describe su sudor, su aliento, revelan que lo ha tratado de viva voz, de cerca, que conoce a Dios en la alcoba, podríamos decir. Y la presencia de Dios es habitual en su poesía. El es una especie de dios Viento, dios Poema, y con frecuencia aparece lleno de manuscritos y palabras, y su rumor es majestuoso como el mar. Alfonso conoce a perfección, como los místicos, esa presencia de Dios inexpresable, la vecindad de Dios, un sentimiento físico de Dios, de tocarlo con la mano; “buscaré una mujer grande y tranquila que haya tocado a Dios con la mano”, nos dice expresamente. Lo conoce hasta en sus Poros y nos habla de ellos con una familiaridad de muchos años de trato. Y ha de ser una intimidad terrible la de Dios, para volverse loco. “Ya no quiero sentir más las cosquillas de Dios en mi cerebro”, grita Alfonso en uno de sus poemas. Esto no es sólo una pedrada en la frente al regreso del mar de Poneloya (según relata Ordóñez Argüello el origen de su locura), ni tara familiar, ni sífilis, es algo peor aún, y más difícil de curar sin duda. Y es necesario enseñarle estos versos al alienista de Alfonso Cortés, para que sepa que esto no es psicastenia o esquizofrenia, sino una clase de locura no anotada aún por la ciencia, y que se llama “cosquillas de Dios”. Ya no hay remedio para Alfonso Cortés, y un sublime conocedor de estas locuras, San Juan, ha dado su dictamen: “No se cura, sino con la presencia y la figura”.

Y para el olfato canino de Alfonso Cortés el olor de Dios naturalmente no se escapa. Husmea a Dios:

“¿Sientes? En este sitio en que estamos los dos  
huele a gas, huele a infancia, huele a mujer y a Dios. . .”.

No dice que huele a niño sino a infancia, un olor abstracto, como observa Joaquín Pasos, pero el olor de Dios es el milagro más grande del olfato. Este aroma enloquecedor que en otra ocasión nos dice que respiraba Adán “en la alegría de todo lo creado”, él lo siente por las noches en su casa con la misma naturalidad del olor de una estufa de gas.



“Un libro con ojos, nariz y boca”, había dicho Joaquín Pasos del libro *Tardes de oro*, de Alfonso. Pero no solamente tiene eso; Alfonso Cortés tiene más sentidos todavía que no hay cómo llamarlos porque el común de los hombres no los conoce. Percibe, por ejemplo, constantemente por los sentidos cosas tan abstractas como son el tiempo y el espacio. El tiempo para él es palpable y visible, y se oye y se huele y se gusta. Aunque de formas difíciles de precisar, el tiempo posee cuerpo y es bello y melancólico:

“Volaba una hora dulce en el aire, impregnado  
de todos los perfumes de la vida. . .”.

.....

“La hora triste de espacio yerra. . .”.

.....

“La hora triste de tiempo. . .”.

.....

“Entre las ramas rápidamente, pasa  
un pájaro, y se acerca desde la torre una hora. . .”.

Entiéndase bien que no sólo son metáforas estas cosas. Alfonso Cortés podía irse a sentar al Angelus en el patio de su casa y decir con la mayor naturalidad: “voy a ver una hora”, y la veía. Claro que la veía.

“ . . . mientras paseo  
pienso en espacios. . .”,

decía él. No dice “el espacio” porque no es nada abstracto, dice “en espacios”, como quien dice pienso en pájaros, en muchachas, porque en toda la poesía de Alfonso Cortés se toca lo impalpable, se ve lo invisible, se oye lo inaudito, y es constantemente la expresión de lo más inexpresable, lo inefable, lo indecible. “¿Rubén hizo nada más alto, nada más veloz, nada más escapado?”, se preguntaba José Coronel Urtecho, el principal descubridor de Alfonso. Y seguramente que es lo más aéreo, lo más puro de la poesía hispanoamericana, y yo me atrevería a compararlo a San Juan de la Cruz, si no fuese que tanto él como San Juan son ya incomparables. No tengamos miedo de decirlo.



Pero hay un misterio muy difícil en Alfonso Cortés: los malos poemas. Porque los tiene, y muchos. Alfonso nunca publicó nada. Ya cuando había perdido la razón, su padre reunió sus poemas en tres volúmenes, *Poesías*, 1931; *Tardes de oro*, 1934; y *Poemas Eleusinos*, 1935. Con una dispensable ignorancia paternal se han reunido aquí indistintamente los poemas malos y buenos de Alfonso, aun los de ocasión y de álbum y posiblemente los de su infancia, totalmente desechables. Es seguro que algunos de ellos no son sino meros borradores de poemas; otros quizá ni siquiera él los escribió, como ciertos poemas a la Virgen, que parecen ser que la hermana o alguna otra mano familiar se los adjudicó a él cariñosamente. Nosotros no sabemos hasta qué punto sería la conciencia crítica de Alfonso Cortés, pero tiene poemas buenos y basta. Después de todo, un poeta que ha hecho buenos poemas puede tener derecho de escribirlos malos, y la circunstancia de que los grandes poetas no publiquen versos malos no quiere decir que no los hayan hecho alguna vez, o al menos que no sean capaces de hacerlos. Sus últimos versos con fecha datan de 1934; ahora parece ser que la locura ha terminado definitivamente con él y ya no escribe.

No obstante sus accesos de furia, su vida en León ha de haber sido tranquila y apacible. Hay una paz melancólica de provincia que envuelve siempre sus versos, las retretas municipales del domingo, las campanas, los parques, los paseos a la calle del cementerio. Y se ve que Alfonso gustaba mucho de estos paseos, y entonces lloraba con los lejanos organillos de noviembre, cuando pasaban los enamorados, riendo, en dirección del cementerio. Ahora Alfonso Cortés está en el manicomio de Managua, y su celda es miserable, pero aún le queda una ventana y tal vez todavía le permitan algo de viento para su alma. Un día lo visitamos allí, pero había amanecido intratable esa mañana y casi no se pudo hablarle. Había, sin embargo, una ternura triste en su mirada, “sus tristes ojos descoyuntados por la suerte”, como dijera él mismo. “Ha dormido muy mal anoche y está irritado; hay que dejarlo solo”, nos dijo el médico.



## AZARIAS H. PALLAIS

“Azarías H. Pallais. Vive en Brujas de Flandes, y no pertenece, ¡gracias a Dios!, a la Asociación de Escritores y Artistas Americanos”. Este sacerdote juglar que firma así sus poemas, es la figura más pintoresca de Nicaragua. Todos los caminos nicaragüenses han visto pasar esa sotana raída y ese cuerpo delgado y espectral, gótico, del padre Pallais, un festivo sacerdote revolucionario, místico, burlón andariego, verdadero saltimbanqui de Cristo, enemigo de los Códigos, de los periódicos, de los gobiernos, y en pleitos también con los obispos y con la Acción Católica, “Real Academia de la Iglesia”, como la llama él. Arcipreste de Hita y San Francisco de Asís al mismo tiempo, al fondo de las iglesias oscuras de los pueblos se oye siempre su voz ronca de cripta medieval, recitando poemas a las gentes humildes y clamando contra los ricos de las ciudades. El padre Pallais es una figura más del pasado que de nuestro siglo, con una nostalgia de fray Angélico en el rostro y de los bellos milagros del medievo, y en los barrios pobres su sombra anda siempre mezclada con los cuentos de aparecidos y consejas. Cuando el grupo de Vanguardia inició su festiva rebelión literaria en Granada, este originalísimo monje juglar fue acogido con júbilo, llamándole “ungido precursor de nuestra vanguardia, reverendo vanguardista”, y aunque en el tiempo su poesía, junto con Alfonso Cortés, pertenecía a los postreros modernistas, sin embargo, por lo revolucionario y bromista y saltimbanqui de esa poesía, el padre Pallais fue desde entonces el capellán de los nuevos poetas, y una autoridad unguada y venerable entre los jóvenes.

Pallais es también un poeta de León, la vieja ciudad gris de Darío y de Alfonso Cortés, y esa fantasmagórica Brujas la Muerta que él habita en sus poemas es inseparable de León. Su niñez en esa bella ciudad colonial y anacrónica fue una niñez en el pasado. En las ancianas devotas, en los rezos, en los cantos gregorianos y las campanas estaba vivo aún ese pasado. Era una ciudad de recuerdos y de sombras, y los viejos caserones estaban llenos de historias de muertos y ánimas en pena como queriendo conservar más ese pasado. En una de esas casas había sido temerosa y asustada la niñez de Darío, y fueron las sombras y las consejas de León, donde obispos muertos llamaban a medianoche a Capítulo en la Catedral, las que dieron origen a las grandes angustias y los miedos de los Nocturnos, los poemas negros de Darío: “Silencio de la noche, doloroso silencio nocturno. . .” “El cerrar de una puerta, el resonar de un coche, un ligero ruido...”. “De allí (dice él en su autobiografía) mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables”. Y fueron las sombras de León las que dieron ese fondo colonial y austero al poeta de las princesas, esa lejana nostalgia cristiana, y el crucifijo de la hora de la muerte. De ahí procede también esa poesía llena de sombras del padre Pallais, donde el lector se topa a cada momento con fantasmas, poesía de leyendas y de consejas, de los temerosos relatos de noche de la niñez. El ha seguido creyendo siempre con idéntica niñez esos relatos, y entre aquellos que lo conocen personalmente es ya proverbial su bellísima conversación medieval de muertos, apariciones, espectros, fantasmas, diablos, brujas, endriagos, hechicerías, duendes y endemoniados. El ha convivido con todo el pasado de León mediante esas sombras: el padre Valle, sor Luz, sor Clara, fray Avemaría, fray Ramón Rojas de Jesús María, dulces nombres de sombras de un pasado medieval y gótico, monacal, gregoriano. En la religiosidad de las gentes humildes, en las iglesias pobres y alrededor de los sagrarios, estaba todavía ese pasado candoroso, de devociones tiernas y de pureza de León, donde Rubén seguía siendo siempre el sobrino de doña Bernarda, Rubén cristiano, feligrés de San Francisco. Allí estaba también la sombra de un Presidente de la República, el caviloso don Máximo Jerez, liberal, que andaba siempre mirando al suelo para no pisar las cruces de los



ladrillos. Toda la poesía de Pallais está llena de infancia; poesía de inocencia, de temores y de una intacta pureza (“Soy un niño que juega, soy un niño que juega”), poesía de imaginación exaltada y los ojos abiertos; y esa tradición ingenua y franciscana de León es la infancia de Pallais, y cuando la recuerda por eso en las tardes de lluvia, tardes de conseja, son todas las sombras del pasado de León las que recuerda, con alguna que otra bruja en los tejados.

Después Pallais fué a Bélgica a hacer sus estudios de seminario en Lovaina, y allí encontró más genuino aún ese León, en el viejo Flandes de ciudades empedradas, siempre rodeadas de recogimiento y de lluvias, envueltas en su propia nostalgia, en su Edad Media. Allí encontró en los pintores primitivos de Flandes un arte de candor. Esos sencillos pinceles primitivos pintaban la humildad, la pobreza, los milagros y predicaban la hermandad de todas las criaturas con amorosos colores infantiles, y la igualdad de los mínimos y de los grandes. Desandando el tiempo, desde aquella niñez colonial hasta este mundo seráfico, Pallais encontró allí la cuna de las nostalgias, y desde entonces, en rebeldía con su época, reside en esa Brujas de Flandes y León, ciudad de añoranzas, llena de lluvias imprecisas y de sombras.

Pallais es medieval por naturaleza, como alguien puede ser moreno o gordo, pero lo es siempre de un modo actual y moderno, no como un anticuado sino como una expresión de este Siglo del Descontento en que vivimos (siglo de la Historia, de museos y de conservación de ruinas, siglo retrospectivo y de recuerdos). Pallais había traído también de Flandes una gran influencia contemporánea, la de aquellos “Raros”, ya de antemano emparentados con él por la ascendencia francesa de Darío, pero todos ellos eran también en su mayoría poetas inadaptados y descontentos, en lucha con el siglo. La poesía de Pallais está llena de referencias a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, sus compatriotas de espíritu Rodenbach, y Maeter-

linck, y, sobre todo, su gran poeta inseparable —un *alter ego* francés— Francis Jammes, porque en ellos encuentra una común nostalgia cristiana. Era precisamente la pérdida de aquella Edad, “enorme y delicada” que decía Verlaine, la que los hacía sombríos, apartados, prófugos de su época. Desde Nicaragua, Rubén los acompañó también en huidas, también él, poeta descentrado, huérfano de tiempo y de lugar. Y recogiendo ahora la herencia migratoria de Rubén, el padre Pallais convierte el exotismo evasivo de los “Raros” en una nostalgia medieval. Endereza los caminos torcidos hacia la Edad Media (Media, porque está truncada aún e incompleta, porque los cristianos y los poetas no la hemos sabido continuar todavía) y esto es enderezarlos hacia Cristo. Porque esa Edad también tuvo una nostalgia: los peregrinos del Santo Sepulcro y el recuerdo de Belén.

La poesía del padre Pallais es la verdadera conversión cristiana del modernismo; Poe y Verlaine con sotanas raídas. A esa *Ars Poética* de humildad que le enseñaron los primitivos de Flandes, donde no podía entrar quien no se hiciera antes como niño, agregó la sencillez de Maeterlinck, la dulzura de Verlaine, el pudor de Mallarmé, el desamparo de Poe, la pureza manchada de Baudelaire. Ya Rubén entrevió en sus andanzas orientales que la caravana iba hacia Belén. Siguiendo los borricos franciscanos de Francis Jammes, Pallais hizo una poesía de establo y de pesebre, en medio de los niños y de los pobres, al modo de los ingenuos “Nacimientos”. Es la poesía de los pequeños y los humildes, los últimos que serán los primeros. De allí le vino esa concepción franciscana del arte, esa especie de Teoría de la Imperfección, presente en todos sus poemas. Parece que temiera una demasiada compostura poética y recurre entonces a cierta simplicidad intencional, de un tono extraliterario casi; usa un fingido prosaísmo y hasta una pobreza de rimas a veces, que le dan un carácter de travesura a su poesía. Es la poesía de menos ostentación y de menos vanidades que existe, y la encantadora inhabilidad de sus versos es la más bella burla a



todas las técnicas, leyes y preceptos de los Doctores de la literatura. Por eso sus poemas conservan el mismo candor de Berceo y de aquellas perspectivas ingenuas de los primitivos. Y Pallais es el gran ejemplo cristiano de poesía pura; pura por candorosa, por inocente, no como la poesía pura, puritana, de hoy; sino por la pureza cristiana; por sencilla, porque está hecha sin trampas y sin engaños, como la de Berceo y como toda la poesía medieval española. Y bienaventurados los puros porque ellos verán a Dios:

“¡Caminos enlunados de risueños candores,  
para que pasen, dulces, a Belén, los pastores!”.

Con la pureza del agua, *utile te humile et pretiosa et casta*, que decía San Francisco de Asís, la poesía de Pallais es una de las menos variables que hay, siempre igual a sí misma, pero sus versos corren con una novedad y frescura permanentes. Es una poesía limpia, de pulcritud holandesa, con sus versos muy aseados y formales, muy honestamente rimados. Siempre llevan la misma regla y el mismo hábito sus versos, uniformes parejas de alejandrinos como un desfile cadencioso de frailes. Con su doble pausa y unidos en el ángulo de las rimas esos pares de alejandrinos son al modo de arcos ojivales. Tienen una música que recuerda las cantinelas alternadas del rosario, las letanías monorrítmicas, y ese ritmo de Salmos, Maitines, Laudes, Vísperas y Nocturnos. Pero ese ritmo invariable no nos cansa nunca, porque al igual que en los cantos de la Iglesia, debajo corre una poesía fresquísima y sin rutina.

En sus ojivales alejandrinos de “Hesperia” o de “Sor Eulogia” está de cuerpo entero la figura de Azarías H. Pallais, el poeta de Brujas que el pueblo de Nicaragua ha conocido de viva voz en todos los caminos, con su gran humor nicaragüense, con su circo de cabras, ardillas y santos saltimbanquis, y su poesía de maromas, de verdadero *mester de juglaría*, burla de la Crítica Literaria.

Sus libros son: *A la sombra del agua*, *Espumas y estrellas*, *Caminos*, *El libro de las palabras evangelizadas*, *Bello tono menor* y *Los caminos que están por debajo de la Historia o "Hesperia"*. Ha sido capellán de la Guardia Nacional y ahora es párroco del puerto de Corinto. Una vez fué hasta Colombia a hacer una visita a Guillermo Valencia; el viaje lo hizo a pie.

## SALOMON DE LA SELVA

Aunque Salomón de la Selva además de pertenecer al número de nuestros mejores poetas ha ocupado también un alto puesto en la literatura norteamericana, sin embargo es muy difícil presentarlo debidamente al público por ahora. Un retraimiento proverbial y una publicación muy escasa desde hace más de veinte años, lo hacen, tanto en su persona como en su obra, casi inaccesible.

Nació en León en 1893, y su carácter profundamente exótico se revela ya a los trece años con su primer viaje a los Estados Unidos. Un segundo viaje a los diecinueve lo lleva más lejos aún; incorporándose ya a la lengua inglesa con sus primeras poesías. Entre los tres poetas de León que representan la sucesión más inmediata de Darío (Cortés, Pallais y Salomón de la Selva), tal vez sea este último quien al mismo tiempo está más cerca de la siguiente generación, la de Vanguardia, que trajo una poesía más nueva y representada también en Granada por otros tres poetas. Casi toda su poesía —al menos la que se conoce— está circunscrita a los años de la primera guerra mundial, años de transición entre una literatura y la otra. Desde esta guerra Salomón es a manera de puente entre las dos generaciones, haciendo la conexión entre Darío y los últimos. Precisamente a las puertas de esa guerra, su viaje de ida coincide en Nueva York con otro viaje de vuelta: el de Darío, que iba, ya exhausto, buscando la ciudad de



León. Allí Salomón le muestra sus primeros poemas a Darío, cuando ya éste había recitado los últimos en la Universidad de Columbia. Darío se fue de los Estados Unidos pidiendo la paz, mientras Salomón se quedó para cantar la guerra. Un mismo mundo terminaba para el uno y comenzaba para el otro. Mientras en su poema a Nueva York, Rubén ya sólo había sabido poner una palabra: "Dolor, dolor, dolor", Salomón cantaba en inglés un nuevo día Panamericano: *the new day dawned*, o haciendo eco del mismo antiguo universalismo de Darío.

*"Watching to see, over the hills of New England,  
The rising of the universal moon".*

"Aguardando ver sobre las colinas de New England  
La salida de la luna universal".

Muy pronto en la Catedral de León a Alfonso Cortés y Azarías Pallais les tocaría hacer su iniciación literaria en las exequias de un gran poeta. Mientras tanto en ese mismo año Salomón publicaba en Nueva York las traducciones de ese poeta al inglés y sus propios poemas, y con un optimismo juvenil decía a la nueva generación de los Estados Unidos, recordando tal vez esas exequias de León:

*". . .that is my country,  
My Nicaragua, mother of great poets!"*

Con su primer libro, *Tropical Town*, publicado en 1918, Salomón ingresó a esa nueva generación literaria norteamericana que había nacido de la guerra; perteneció a círculos de buenos poetas, como el de Edna St. Vincent Millay, y su nombre era incluido en las nuevas antologías. Había estudiado en Cornell. sus poemas fueron publicados en muchas de las mejores revistas literarias del país, entre otras: *Century*, *Harper's Monthly*, *Contemporary Verse*, de Filadelfia; *Poetry*, la revista de Harriet Monroe de Chicago; *World Tomorrow*, *Militia of Mercy* y *Pan American Poetry* (revista esta última de la que él fue fundador y director, y que se publicaba bilingüe, en inglés y español).



Aunque *Tropical Town* no pertenece por el idioma a la poesía nicaragüense, el nombre y el recuerdo del país están siempre presentes en sus poemas, unidos a veces al de New England, por la que el poeta sintió en un tiempo una ternura filial. Desde este nuevo clima, Salomón recuerda la ciudad tropical —León— con sus calles empedradas; el parque provinciano con su banda municipal, que toca los domingos; el cementerio y los fantasmas de las viejas casas; el campanero ciego de la Catedral, cuyas campanas una y otra vez resuenan con insistencia en sus poemas, con una inquietud y un temor religioso que nos recuerdan los de Rubén; los patios andaluces y las guitarras. A veces ponía, también en inglés, y con mucho éxito, pequeñas canciones folclóricas o poesías infantiles nicaragüenses que adquirirían en la otra lengua un brillo poético inusitado. He aquí la ciudad:

*“Blue, pink and yellow houses, and, afar,  
The cemetery where the green trees are.*

*Sometimes you see a hungry dog pass by,  
And there are always buzzards in the sky.  
Sometimes you hear the big cathedral bell,  
A blindman rings it; and sometimes you hear  
A rumbling ox-cart that brings wood to sell.  
Else nothing ever breaks the ancient spell  
That holds the town asleep, save, once a year,  
The Easter festival. . .*

*I come from there,  
And when I tire of hoping, and despair  
Is heavy over me, my thoughts go far,  
Beyond that length of lazy street, to where  
The lonely green trees and the white graves are”.*



“Casas de azul, rosa y amarillo, y a lo lejos,  
El cementerio, donde los verdes árboles están.

A veces veis un perro hambriento pasar,  
Y hay siempre buitres en el cielo.  
A veces se oye la gran campana de la catedral,  
Un ciego la toca, y a veces se oye  
Una resonante carreta que trae la leña a vender.  
Nada más rompe el antiguo encantamiento  
Que mantiene la ciudad dormida,  
Salvo, una vez al año, por Pascua Florida. . .

Yo vengo de allá,  
Y cuando me canso de esperar y la desesperanza  
Pesa sobre mí, mis pensamientos lejos se van,  
Más allá del final de la perezosa calle, a donde  
Los solitarios verdes árboles y las blancas tumbas están”.

Más adelante estas evocaciones fueron empañadas por la amenaza de la guerra. El poeta comienza a mirar cielos oscuros; el invierno ha empezado demasiado pronto en New England ese año, nos dice. En la primavera de 1917 lo vemos en un poema hacer entrenamientos militares en William College. El eco de estas marchas, de una juventud en guerra, se prolonga después hasta 1922 con la publicación de su segundo libro de poemas, ahora en español, en Méjico: *El Soldado Desconocido*, con portada de Diego Rivera.

Continuando su destino cosmopolita, los poemas de este soldado vienen ahora de Flandes, el mismo que Pallais había visitado hacía poco por otros caminos y desde donde había seguido firmando todos sus versos desde entonces. Aunque el poeta afirma en el prólogo haber estado real-

mente en la guerra (“Explico que tuve la buena suerte de servir, voluntario, bajo la bandera del Rey Don Jorge V. . .”) las fechas de los poemas de su libro anterior difícilmente dan lugar a que se le crea. Esa poesía, además, aunque a menudo realista, produce cierta impresión general de autobiografía ficticia. Flandes es para él una tierra confusa, llena de lodo y podredumbre, a menudo borrada por el humo y los gases y oculta por secretos militares. Su primer desembarco ha sido vagamente “en Bélgica o en Francia”. En esa misma vaga tierra de nadie (“en Flandes o en Francia”), dice en el prólogo que han desenterrado al Soldado Desconocido, un soldado también de nadie. “Es barato y a todos satisface. No hay que darle pensión. No tiene nombre. Ni familia. Ni nada. Sólo patria”. En sus poemas el poeta se asemeja también a ese soldado fantasma, en quien lo único verídico parece ser el recuerdo de su tierra. Con volubilidad juvenil canta lo mismo a la guerra que en contra de la guerra. El enemigo, siempre invisible, parece irreal y su novia que recuerda con el brillo de las bayonetas, tan irreal como el mismo enemigo.

Hay un extraño sentimiento de *vergüenza*, casi enfermizo, que prevalece en toda esta poesía. El *asco* es su tema frecuente; el olor de la humanidad que no es a rosas y el no haber encontrado nunca el Jardín de Pieria; la presencia de lo sucio en todos sus sueños de belleza (“Cómo poder soñar contigo que eres bella. . .”) o aquel temor a un beso póstumo de su novia:

“¡No quieras que me tenga asco  
cuando me bese la boca!”.

En un estudio sobre Joaquín Pasos, Pablo Antonio Cuadra señalaba también lo feo como un elemento de la poesía de Joaquín; aunque éste, a diferencia de Salomón, recurría a la risa y al humor como una forma de escape. Esta risa de escape, Pablo Antonio Cuadra la encontraba característicamente nicaragüense y la ilustrada con una fábula profundamente nacional: el Pájaro del Dulce Encanto. Este pájaro, de nombre indiscutible-



mente poético, cuenta la leyenda que se convierte en excremento y el pueblo lo usa para burlar la candidez de los niños, haciéndolos soñar por un momento con él. La broma de esta sucia ave es la expresión más exacta del pueblo nicaragüense, uno de los más desengañados que se conoce y de más sucio y burlesco vocabulario. Y precisamente sobre este punto hay un detalle muy significativo en un poema de Salomón: Enumerando una serie de pájaros míticos, como el faisán, el fénix y el quetzal de Guatemala, cita entre ellos también el Pájaro del Dulce Encanto de Nicaragua. Evidentemente, el poeta nunca supo —o lo olvidó después, que es más probable— el desenlace de la fábula. De la misma manera, cuando ese *Dulce Encanto* se la deshace en la realidad, ha olvidado también reír.

Salomón desentierra al Soldado Desconocido en los campos de batalla para cantar en ese cuerpo, que no importa de quién sea, el sufrimiento humano. Ese cuerpo que después es erigido en monumento, en un ataúd bien cerrado, “para que no se escape ningún mal olor”, según sus propias palabras. En la indignación con que él quiere reivindicar ese sufrimiento parece oírse el eco de un inmenso ejército de esqueletos que Carl Sandburg vio marchar a lo largo de Pensilvania Avenue, un día que celebraban la ceremonia del Soldado Desconocido:

*“The honorable orators,  
Always the honorable orators,  
Buttoning the buttons on their prinz alberts,  
Pronouncng the syllables ‘sac-ri-fice’,  
Juggling those bitter salt —soaked syllables—  
Do the ever gag with hot ashes in their mouths?  
Do their tongues shrivel with a pain of fire  
Across those simple syllables ‘sac-ri-fice’?”*

“Los honorables oradores,  
Siempre los honorables oradores,  
Abotonando los botones de sus príncipe-albertos,  
Pronunciando las sílabas ‘sa-cri-fi-cio’,  
Haciendo trampas con esas amargas sal —empapadas sílabas—  
¿Alguna vez sienten asco con cenizas calientes en sus bocas?  
¿Se retuercen sus lenguas con un dolor de fuego  
A través de esas sencillas sílabas ‘sa-cri-fi-cio’?”

En el prólogo de *El Soldado Desconocido* el poeta había dicho que él mismo pudo haber sido ese soldado. Y realmente, después de la publicación de su libro parece que él ha querido desaparecer al igual que ese soldado se había desvanecido en la guerra. El conocimiento que tenemos de él, por tanto, es tan sólo el de su poesía de juventud. Conocimiento incompleto, como una fotografía de juventud que la revista neoyorquina *Bookman* publicara de él en 1918, considerándolo entre los nuevos poetas que salían de la guerra y una esperanza en la literatura de los Estados Unidos. Su poesía apareció al final de una época y desapareció al comienzo de otra, en 1922, precisamente el año más fecundo en el nacimiento de nuevos poetas en la historia de Hispanoamérica.

En 1933 fundó y dirigió en Panamá un semanario bilingüe, *Digesto Latinoamericano*, en compañía de Carleton Beals, famoso periodista norteamericano cuyo nombre anduvo mucho tiempo unido al de Sandino, siendo el único reportero extranjero que entrevistara al rebelde nicaragüense. El y Salomón de la Selva fueron defensores de Sandino, tanto en la prensa hispanoamericana como en la de Estados Unidos. Después ha pasado a vivir a Méjico, rodeado de la más misteriosa oscuridad, donde desde hace poco algunos han creído ver en él, detrás de esa oscuridad, una fabulosa influencia política. Sus publicaciones en revistas mejicanas han sido sumamente escasas, aunque se sabe de muchas obras suyas en prosa y verso que están ocultas o han sido perdidas.



Su reclusión tal vez se deba a ese extraño sentimiento de culto a la vergüenza que se trasluce en *El Soldado Desconocido* y que vemos aparecer, más tarde, a través de la Sonata de Alejandro Hamilton. En un poema de escaso valor literario sobre el presidente Roosevelt, significativamente titulado *Defensa del Pudor* (publicado en pudorosa edición de 50 ejemplares), el poeta descubría también una vergüenza secreta y un insospechable rubor en el poderoso Presidente con motivo de su parálisis.<sup>3</sup> Tal vez esta sea la causa de su extraño silencio, la misma por la cual calló su profesión de poeta, cuando al entrar en el ejército a cada uno le preguntaban la suya:

“Decirlo  
Me daría vergüenza”.

Salomón de la Selva no nos dice finalmente qué profesión reveló él cuando entró en el ejército. Tal vez no reveló ninguna. Pero su profesión era, no cabe duda: *El Soldado Desconocido*.

## EL GRUPO DE VANGUARDIA

En Nicaragua la poesía de Vanguardia apareció por primera vez en 1927, cuando regresó de los Estados Unidos José Coronel Urtecho, a los veintiún años de edad. Junto con excepcional conocimiento de todas las

---

<sup>3</sup> Años atrás había habido una reyerta entre el mismo Roosevelt y el poeta, con motivo de la guerra de Sandino y la intervención norteamericana en Nicaragua.

Para explicar algunos vacíos en este estudio, tómese en cuenta que el autor lo escribió antes de conocer el último gran poema de Salomón de la Selva, incluido en esta antología.

literaturas extranjeras, traía en su equipaje una colección de poemas juveniles a los que había dado el nombre de “Parques”. En toda su poesía de esta época tuvo mucha importancia un descubrimiento que Coronel hizo en San Francisco de California: Observando los corros vocingleros de las focas y la fascinadora semejanza que de lejos tenían con los cuerpos de las mujeres —que contrastaba con la fealdad de la foca vista de cerca— vino a caer en la cuenta de que ellas fueron las que dieron origen en la antigüedad al mito de las sirenas. Coronel hizo un mito propio con este descubrimiento y desde entonces se resumen en él todas sus experiencias de juventud en California, “entre las rocas llenas de focas y las islas de frutas”. En esos años toda mujer tenía para él una sola metamorfosis:

“Debajo de la flor de su sombrilla  
cultivaremos las avispas locas  
mientras la arena de la playa brilla  
con las sirenas que se hicieron focas”.

(Parque II)

A continuación de los “Parques”, Coronel inició la revolución de vanguardia con una oda de saludo a Rubén Darío, haciendo ver en ella que la poesía ya había cambiado de traje:

“En fin, Rubén,  
paisano inevitable, te saludo  
con mi bombín  
que se comieron los ratones en  
1920 i cinco.  
Amén”.



El cisne, a quien finalmente el modernismo, hartado de él, había tratado de romperle el cuello, ha pasado ya con Coronel a ser una curiosidad de museo, como las locomotoras de 1880<sup>4</sup>. Coronel ahora le dice: “yo sé que tú eres de algodón”, y en su oda a Rubén le recuerda los antiguos jardines,

“donde yo me paseo con mi novia  
i soy irrespetuoso con los cisnes”.

Mediante la burla, Coronel quería en esa oda despojar a Rubén de sus anacrónicas vestiduras, su apolillado disfraz de príncipe con que se presentaba en las grandes paradas militares, en nombre de ese otro Rubén sincero, el que se quitaba su traje por las noches, a la hora de los “Nocturnos”:

Silencio de la noche, doloroso silencio  
nocturno. . .”.

La oda es una defensa de este Rubén íntimo, sin artificios, el Rubén en pijama, cuando sus ilusiones y su poesía de antes ya le quedaban cortas como un traje marinero de la infancia. El Rubén que decía: “Ya no hay princesas que cantar”.

---

4 *Pero no es la poesía de don Enrique González Martínez —demás engañoso plumaje aún— la que representa esta reacción contra el cisne dentro del modernismo, como algunos creen. Simbólicamente, la misma famosa frase: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” esta literalmente tomada de Rubén Darío, quien la había usado desde muy temprano a propósito de Zola. Y es que solamente él, el dueño del cisne, era el único que estaba capacitado para demostrarnos su falsedad, como, en efecto, lo hizo. Para esto basta recordar los “Nocturnos”, la poesía negra de Darío.*



Sintiendo que había que resucitarlo, Coronel Urtecho comienza su oda con una profanación al monumento nacional más sagrado en Nicaragua: la tumba de Rubén Darío en la catedral de León, que ostenta como símbolo un león de cemento de mal gusto (“Burlé tu león de cemento al cabo”). Quería despojarlo de las coronas funerarias y los sellos que la policía oficial de la crítica habían puesto sobre su obra, como esos que hay en las alcobas de los difuntos en espera de un procurador.

Era difícil dar con el hombre en Darío, porque su patria, su estilo, y hasta su mismo nombre, todo era prestado en él. Demasiado narcisista para darse a conocer, y aun para conocerse él mismo, su poesía le servía de antifaz y siempre quería ser otra cosa distinta de lo que era:

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

Sin embargo, debajo del oropel y las piedras falsas existía el otro Darío verdadero, el de “el horror de sentirse pasajero, el horror de ir a tientas”, “La tortura interior”, “Y esta atroz amargura de no gustar de nada”. “¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!”, “Ser y no saber nada, ser sin rumbo cierto”, etc. Es este mismo Darío, “triste de fiestas”, el que nos pregunta: “¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?”. Gotas que Coronel le recuerda:

“Hay unas gotas de sangre en tus tapices”.

En busca de lo humano en Darío, arremetió con todo irrespeto contra él, para arrancarle la verdad al Maestro, el *amado enemigo*, como le había llamado, aunque fuera a la fuerza. Con los bombines apolillados de 1925, así saludaba la nueva poesía nicaragüense a Rubén Darío su *paisano inevitable*. Muy pronto se había reunido en Granada un grupo de jóvenes en torno de José Coronel. Era una verdadera batalla literaria la que iba a comenzar, y la oda a Rubén fué el grito de guerra y su primer manifiesto.



Fundada por Francisco Hernández de Córdoba en las riberas del lago de Nicaragua, en 1523, Granada, la más antigua ciudad de Tierra Firme, era en 1927 una ciudad burguesa y despreocupada, sin tradiciones de ninguna especie. Los piratas la habían incendiado y destruido ya demasiadas veces, y por ese lago le habían llegado siempre juntos el comercio y el saqueo, la prosperidad y la muerte. Aún no hacía mucho que se oyeran los gritos de las muchachas robadas por los últimos piratas de la Colonia, cuando fue destruida una vez más por un romántico esclavista norteamericano, William Walker, que soñaba con incorporar Centroamérica a los Estados del Sur. Walker, antes de retirarse, dejó homéricamente en la plaza un letrero que decía: *Here was Granada*. Aquí fue Granada. “En Granada ya no hay nada”, decía un romance de la época. Esto, y los vientos cosmopolitas que venían del lago, hicieron de Granada una ciudad sin tradición ni recuerdos. Ella tenía siempre los ojos puestos en el lago, y éste significaba el Desaguadero, y el Desaguadero era el Atlántico, y el Atlántico era Europa. El lago, además, había hecho que todas las grandes potencias se interesasen por Granada: España, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos. Y estaba siempre el gran sueño del *canal* en lontananza. En busca del Estrecho Dudoso se hizo toda la conquista de Nicaragua en el siglo XVI; en busca de ese mismo sueño llegaron los piratas en el XVII; en el XVIII, por él combatió Nelson en nuestras costas, y en el XIX, los soldados calenturientos de Walker. Y en 1927, Granada aún tenía su ilusión centenaria tan viva como antes. Tres siglos de zozobra, de riquezas y saqueos, habían hecho de ella una ciudad aventurera y abierta. Sin literatura, sin historia, sin ideales políticos, sin nada que conservar, en 1927 seguía siendo siempre la misma amante del comercio, la ciudad de buen humor y de la buena vida, llena de muchachas y de fiestas.

Es fácil imaginar el escándalo que la rebelión vanguardista produciría en la jovial burguesía de Granada, que además de no haber tenido nunca aficiones literarias se encontraba ahora con una poesía completamente

contraria a lo que hasta entonces había creído como poesía. Granada estaba acostumbrada a reconocer el gran abolengo literario de León, su ciudad antagónica durante siglos, que era eminentemente tradicional y seria, envejecida por los años, y que, además de Darío, había dado todos los poetas malos y buenos del país. Sobre todo, Darío era ya un intocable, aun para los mismos granadinos que antes se habían burlado insolentemente de él (de una manera simbólica, la única vez que Darío estuvo en Granada fué una semana como dependiente en una tienda durante su adolescencia), y ya había venido a ser el único verdadero héroe nacional de Nicaragua.

La batalla se dio en 1931, con la aparición de las páginas de *Vanguardia*, en Granada. Estaban a cargo de Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha. Coronel, entonces, apenas tendría veintiséis años, y los demás no pasaban de los dieciocho. Se proponían escandalizar y sacudir la ciudad, para así despertar el interés por la literatura. Con una modestia digna de elogio dieron a conocer en Nicaragua todo lo mejor de la literatura mundial contemporánea, pero no buscaron abrirse campo en los públicos extranjeros, porque se trataba de una lucha nacional. A esto se debe que Nicaragua haya tenido grandes poetas que aún hoy son desconocidos en otras partes. La lucha fué larga; pero ahora, quince años después, aquellas páginas de *Vanguardia*, ya amarillentas y marchitas, han triunfado plenamente en la juventud. La lucha no era contra Darío, sino contra los falsificadores de Darío, y ellos fueron más bien, como después se vio, los verdaderos continuadores de su obra. Los que, aprendiendo su lección, proseguían la diaria y continua tarea de la negación del ayer.

“Ahora empezará la batalla”, había dicho Pablo Antonio Cuadra en la primera presentación que hizo de *Vanguardia*. Y realmente arrojaron sus poemas a la cara del público como proyectiles. El movimiento era, al mismo tiempo que literario, nacionalista. Nacionalismo y poesía los habían llevado al pueblo, y este contacto con el pueblo les daba vitalidad y humor: “Queremos terminar con una generación llorona. Que surja una generación libre y alegre”.



No tardó en reaccionar la vieja generación ante estas actitudes. Algunos fragmentos entresacados de esas páginas de lucha nos dan una idea de los ataques que entonces se les hacía:

“Si los clásicos estuvieran viviendo actualmente, a ellos los presentaríamos. . . No tenemos ninguna hostilidad personal contra Homero ni contra Virgilio, aunque no estemos gritando nuestro entusiasmo por ellos como si los estuviéramos descubriendo. Pero estamos bastante prevenidos contra los profesores que nos hablan de ellos para rebajarnos. Ya sabemos que lo hacen, no por amor a esos clásicos, sino por hostilidad a la juventud literaria que es la verdadera heredera de ellos. . . Desconfiad, dice Jean Cocteau, de quienes condenan el hoy a nombre del ayer, porque son los mismos que condenaron el ayer en nombre del anteayer”.

.....

“Si los jóvenes que dirigen estas páginas se dedican a dar a conocer las formas nuevas de los otros países, lo hacen para enseñarnos a libertarnos de una versología de imitación, de una fantasía libresca y de la insostenible poesía de álbum, que es la poesía más cultivada por nuestros poetas y favorita de nuestras damas burguesas”.

.....

“No estamos tratando de innovar, sino de seguir el ritmo de los tiempos nuevos, de la vida, que se renueva sola. Estamos únicamente tratando de hacer, de comenzar a hacer, lo que nunca se ha hecho en Nicaragua. Aquí no hay materia ni doctrina que discutir, sino que tenemos que inventar materia y doctrina. No reformar, sino formar. Si hacemos versos malos, los hacemos malos de ex profeso. Quisiéramos hacerlos más malos aún, genialmente malos, para que todo el mundo se dé cuenta de que son malos, y así comiencen a saber lo que es un mal verso y, por contraste, lo que es un verso bueno, que es lo que nunca se ha sabido en Nicaragua. A nosotros se nos hizo aprender de memoria kilómetros de malos versos como ejemplo y modelo de buenos. Se nos dió gato por liebre, y hoy se ofenden nuestros profesores porque les devolvemos gato por gato”.

En Nicaragua puede decirse que la poesía de Vanguardia surgió de los bancos escolares. Pablo Antonio Cuadra fue presentado en esas páginas a los dieciocho años. Coronel había dicho de él: “Es la infancia consciente de ser infancia, y por tanto inconsciente, subconsciente, desvergonzada y tímida, temeraria y huraña. Pablo Antonio es la ternura. La ternura verdadera, que es la ternura del ternero”. “Vanguardia de la Vanguardia”, cultivaba una poesía rural en las haciendas de ganado de Chontales. También a esa edad fue presentado Joaquín Pasos. “Es enamorado. Fuma cigarrillos. Va a menudo al cine. Es poeta”, habían dicho de él. Su poesía se distinguía por el buen humor y los temas geográficos; el capitán Cook era su héroe favorito, y a él consagró uno de sus principales poemas de esa época. También pertenecían al grupo: Manolo Cuadra, de quien había dicho Coronel: “Fue a San José de Costa Rica a pie. Es boxeador amateur y amateur poeta. Aquí, que confunden al poeta con el enamorado, con el músico y con el orador, da lástima decirle poeta a muchacho sano y fuerte, que hace versos como si diera papirotazos. Las flores que lanza alguna vez parecen lanzadas con honda”. Luis Downing, cuyo interesante comienzo poético ha sido interrumpido por una vida pintoresca y de gran aventura; José Román, que ahora ha pasado a la novela; Luis Alberto Cabrales, que después se dedicó al periodismo y a la historia, y, finalmente, Octavio Rocha, poeta que entonces también lo fué, y bueno, pero después se perdió, porque si es verdad que el poeta nace y no se hace, sí puede, en cambio, deshacerse. El movimiento contaba también con un dibujante surrealista, que fue Joaquín Zavala. De todos ellos, tan sólo José Coronel, Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra son los que han tenido suficiente constancia y continuidad como poetas.

La ciudad de Granada era muy a menudo el tema de esos poemas juveniles, con sus amaneceres, sus calles polvosas, sus tedios y alegrías, y su lago; los árboles mojados y las niñas estudiando piano en las mañanas del



domingo que nos hace sentir Joaquín Pasos, o “una voz lejana acompañada de guitarra” por las noches que nos hace oír Octavio Rocha; “ciudad de los dulces entusiasmos y los íntimos afectos” como la llamaba Pablo Antonio Cuadra. La torre de la iglesia de la Merced, que Coronel consagró con una oda, era el sitio de reunión de Vanguardia. A ella subían para leer los poemas, y en los diarios de la época aparecían notas como ésta:

#### “INVITACION

Se invita a todos los vanguardistas para reunirse a las dos de la tarde del domingo 18 en la torre de la Merced, para celebrar la noticia traída por el cable de que ya no se construirá el Canal por Nicaragua”.

(Invitación que exasperaba a la burguesía capitalista, que a toda costa, y aun con la pérdida de la nacionalidad, quería un canal por Nicaragua). Desde esa torre, Coronel cantaba la pequeña ciudad, con su tren diminuto y su “vapor de pito”, o cultivando celosamente su cementerio:

“su pequeña hortaliza de la muerte”.

El grupo daba además recitales de poesía moderna, y fundó una Antiacadémiya y un Antiparnaso para combatir la literatura retórica que inundaba el país. Más tarde, las tendencias nacionalistas llevaron a la Vanguardia a la lucha política; pero la tiranía acalló sus voces. Finalmente, este mismo grupo se reunió de nuevo en 1942, con el nombre de Cofradía del Taller San Lucas, publicando en Granada una revista de honda raíz cristiana y popular: *Cuadernos del Taller San Lucas*. En ella aparecían los jóvenes de antes, ya maduros y completos ahora, y algunos valores nuevos, como Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez; que ya abren por sí mismos una nueva generación, y Enrique Fernández Morales. Un profundo sentimiento popular es el que, sobre todo, ha caracterizado al movimiento católico del Taller San Lucas entre todos los demás grupos literarios de Hispanoamérica —sobresaliendo Francisco Pérez Estrada por sus descubrimientos folclóricos—. Las canciones, teatro, oraciones, villancicos y romances del pueblo continuamente han sido usados por nuestros escritores como materia prima poética. Esas voces, que como decía Joaquín Pasos, “*cantan sólo para ciertas razas*”.

# JOSE CORONEL URTECHO

Quizá no se encuentre nadie en la literatura nicaragüense que haya sido mejor y por más largo tiempo conocido que José Coronel Urtecho, y, sin embargo, quizá ningún otro sea también tan difícil de describir como él. Primero, por la variedad de fases y de personalidades, siempre cambiantes, que hay dentro de su múltiple personalidad, que hacen falsa toda idea fija que de él pueda tenerse. Y en segundo lugar, tal vez, porque su demasiada cercanía es un obstáculo para juzgarlo en sus debidas proporciones, y haría falta un crítico extranjero, a una distancia necesaria y fuera de las influencias, para hacer la verdadera valorización de Coronel. Haría falta también la imaginación de un novelista. Porque Coronel es de esos autores que necesitan mayormente ser recreados por otros autores, porque su personalidad —al menos hasta hoy— supera con mucho en impotencia a su propia obra, con todo y que ahora es de una gran importancia. Es uno de esos autores que no necesita de libros, porque, como Sócrates, puede ser autor de otros autores, y si no ha creado muchos poemas, en cambio, ha creado muchos poetas.

Es en la conversación donde él plenamente se realiza, y al oírle, uno piensa en ciertos escritores que al ser leídos no despiertan la misma admiración que vemos despertaron a aquellos que los conocían. La conversación ha sido en él como una vasta obra de años, una obra viva, aunque pasajera y efímera, con esa originalidad propia y el sello característico y la continuidad de las obras escritas. Una vasta obra irrecuperable, que abarca todos los campos del pensamiento y que se crea y se pierde cada día, pero que goza también de la espontaneidad y vitalidad de que no gozan las obras escritas. Es en estas conversaciones donde Coronel alcanza a veces sus momentos de mayor inspiración, de verdadero lirismo poético, y logra inesperados aciertos que después muy difícilmente vuelve a repetir en otras conversaciones.



Elas, que a menudo son el centro de la reducida tertulia granadina, tienen un paisaje y un escenario propio nicaragüense: el contacto con el pueblo y con el lenguaje del pueblo, con el acontecimiento cotidiano y la vida de la ciudad, de lo cual es imposible separarlas. Sin embargo, su cultura excepcional y su global conocimiento aun de las más remotas literaturas extranjeras le dan una característica visión universal que lo colocan, no sólo por encima de lo circunstancial nicaragüense, sino aun por encima de lo circunstancial hispanoamericano. Su generación literaria, no solamente ha sido esa visible de Nicaragua, sino que posee también profundas vinculaciones con todas las otras generaciones simultáneas extranjeras —como lo son las de Cocteau o las de Pound y Eliot—, y que algún día será interesante precisar.

Su gran variabilidad y constante transformación y renovación de sí mismo se debe especialmente a una característica de su talento, contraria a todo encasillamiento e idea fija; una facultad de visión múltiple que le permite ver las varias partes, diversas y aun contrarias, de una misma cosa. Es el suyo un juicio crítico alerta siempre contra sus propios juicios, y que en cada razonamiento tiene siempre presente los razonamientos adversarios; una facultad penosa y que a menudo puede ser paralizadora. Pero sería erróneo juzgar caótica su personalidad por estos cambios, y menos aún de una volubilidad versátil. Todo lo contrario, sus transformaciones no son bruscas,<sup>8</sup> sino graduales, como obedeciendo a ciertas leyes naturales y armónicas y a ciertos ritmos. Aunque cambia casi totalmente de modo de pensar cada dos años, como él mismo lo afirmaba una vez, sus evoluciones son un lento proceso diario de continuidad imperceptible, vinculadas con las leyes de renovación de la Naturaleza, con los cambios de estaciones, las fases de la luna y el ritmo de las mareas. La movilidad es un constante signo de vida en él, y lo único permanente en su temperamento son las mutaciones. “Tan sólo lo que cambia se mantiene”, decía él mismo a propósito del río San Juan, precisamente después de uno de sus cambios más notables. Ese río, que ha sido como una especie de refugio y ya es inseparable de su vida, en medio de las grandes inestabilidades contemporáneas, con el fluir eternamente inmóvil de sus aguas, le ha dado una doble lección de novedad y permanencia.



A su profunda fe católica se debe, sobre todo, que una variabilidad mental como la suya no le lleve al caos y la desesperación. Mediante esa fe católica, sus visiones del mundo temporal siempre pueden estar deshaciéndose y cambiando sin aniquilarlo, porque hay un mundo permanente desde donde poder mirar todas las ficciones y contradicciones de este mundo temporal. Al mismo tiempo, el catolicismo suyo es de gran soltura y libertad —dentro de las verdades incommovibles—, de modo que en él caben todas las evoluciones mentales, como también las aventuras del poeta. Muchas veces vemos, a través de sus poemas, cómo estas aventuras del poeta y del hombre siempre terminan en un mismo puerto de salvación, con un mismo final de amparo y de alivio: la solución religiosa, que es el único *happy end* posible de todos los poemas contemporáneos. “*It is only the Catholic who cannot be disillusioned*”, ha dicho T.S. Eliot.

Más que la de seguir caminos, la tarea de Coronel es la de abrirlos, y apenas abiertos, los abandona luego en busca de otros. Inmediatamente después de la revolución de Vanguardia, acompañado del mismo grupo, pasó a una lucha política con la misma fogocidad y el mismo violento ataque a la vieja generación que tuvo antes la lucha literaria. El movimiento se lanzó en contra de la democracia corrompida y el liberalismo demagógico de Nicaragua, en defensa de las tradiciones hispanas, pero fue desafortunado al enfrentarse con las bajas realidades políticas del país. A raíz de este fracaso, que coincide con la caída de tantos sueños políticos en todo el mundo, se ha venido acentuando en él un gran desapego por toda clase de ideologías y partidismos y una más amplia visión del mundo y de los acontecimientos humanos.

También por este tiempo fue su incursión a la historia de Nicaragua con los primeros capítulos de una obra que, aunque pronto abandonada, dejaron una gran enseñanza de revalorización histórica. Desconcertante y múltiple, ha ensayado también el teatro o comenzado novelas deslumbrantes, que inmediatamente desecha; ha creado un nuevo género de novela corta, que él llamó “noveleta”, y, finalmente, se ha dedicado al estudio y traducción de la poesía norteamericana (de la que ha sido gran divulgador) con magníficas traducciones.



Casi todas estas obras están sin publicar o muy malamente publicadas, y Coronel es alguien que no las continúa, ni las ama, ni las conserva, pues la fijeza y la inmovilidad de la obra escrita es como la presencia de un cadáver para su espíritu siempre cambiante. Su obra escrita casi nunca ha sido abundante, sino de tarde en tarde. Al publicarse, sus poemas son acontecimientos literarios; poemas de los que a veces es perfectamente conocido el título y el tema de que tratan, y aun las características de su estilo, muchos meses antes de que sean escritos.

En su poesía, al igual que en su vida, Coronel ha ensayado también toda clase de caminos, sin quedar nunca satisfecho. Burlesco, popular, herético, humorista, serio, surrealista, clásico, su arte lo ha sido todo con una variedad de formas que mueve a la comparación con Picasso. Es un acosar por todos lados a la poesía para rendirla, como el amante a tientas que nunca sabe exactamente dónde tendrán efecto sus caricias.

Después de los primeros poemas de reto, como la oda a Rubén Darío, pasó a una época de poesía popular. En sus versos de entonces despertaron las canciones de cuna de las nodrizas indias, las leyendas y los dichos del pueblo, las adivinanzas y juegos infantiles, y los restos de las viejas piezas de teatro. Coronel atendía estas voces nicaragüenses que revelaban un pueblo burlón y alegre, nada sentimental ni romántico, sino reidor y realista, con un humor y una recogida crudeza que se podían remontar hasta el Arcipreste de Hita. Por ese tiempo eran también descubiertos y acogidos con entusiasmo por el grupo de Vanguardia cantores callejeros que habían recorrido Granada, como Bruno Mongalo y Blas Franco, este último posible autor de aquellos versos:

“Pájaro que albas madrugas  
por posarte en rama verde  
pasó un cazador. Matóte.  
Más te valiera estar duerme”.

Esta alma popular empapaba la poesía de Coronel Urtecho, como aquella *Cantada núm. I*, donde canta el amor bajo una luna pobre, de madera, como las ruedas de las carretas o las bateas de las mujeres del pueblo. La literatura popular nicaragüense, especialmente la infantil y burlesca, era muy dada al juego de rimas, especie de bromas fonéticas como las llamadas en inglés *Nursey-rimes*, rimas en cadena o aliteraciones en gran escala, y que a falta de un nombre en español han sido llamadas en Nicaragua *rimas chinfónicas*. Estas rimas, que fueron muy usadas por todo el grupo de Vanguardia, caracterizan especialmente la poesía de Coronel en esa época. Ellas fueron consideradas como la única forma métrica auténtica nicaragüense, que además se prestaba admirablemente para la expresión de los sentimientos burlescos y la ingenuidad alegre del pueblo, y con estas rimas compusieron Coronel y Joaquín Pasos una obra de poesía bufa: *La Chinfonía Burguesa*. La obra era una poética burla popular en contra de los burgueses, y llena de una frescura y un candor primitivos. Como un ejemplo:

“Yo soy un hombre duro como un duro,  
yo soy un hombre puro como un puro,  
como un solo pecado olvidado:  
un pedazo de beso tieso como botón de hueso  
dado a una criada bruta como una fruta. . .”

“Durante esa época —escribe Joaquín Pasos—, nosotros buscábamos acuciosamente nuestro arte nacional entre los pequeños vestigios de poesía popular que habíamos heredado del tiempo colonial. . . El más breve análisis nos dio los dos elementos formales que la caracterizan: *la rima en serie* y *el valor sugerente de la rima*. El primero, ofreciendo esa constante y continua repetición de una misma rima, seguramente originaria de las formas preclásicas de los poemas monorrítmicos, pero llegando hasta más allá de los límites de un verdadero agotamiento idiomático, aun dentro de los linderos de un solo verso. El segundo, precioso elemento poético de nuestras antiguas canciones de cuna, haciendo brotar de la rima el mismo sentido poético de la composición, muchas veces independientemente de la intención del autor”.



Tal vez esta sensualidad de las palabras sea una expresión del carácter infantil y primitivo del pueblo americano; esas aliteraciones que fueron de tanta seducción en Darío (“ponposa rosa”, “boca loca”, “unicornio cuerno”) y que después han continuado en la lengua de Neruda, “lengua amiga blanda del dique y del buque”, según sus propias palabras. Una afición primitiva por el tintinear y el rebrillar de las palabras como baratijas.

A esta época popular pertenece también el bello poema arrancado de un “cuento de camino”, la *Pequeña Oda a Tío Coyote*. En Nicaragua, el pueblo, a las fábulas y cuentos que relata a los niños, les llama poéticamente “cuentos de camino”. No existe un niño nicaragüense que no conozca el “cuento de camino” de Tío Coyote, doloroso y burlesco. Esta fábula, aunque breve, es nuestra pequeña epopeya popular por así decirlo. Tío Coyote era un animal romántico que robaba las frutas de los huertos y siempre salía burlado. Otra vez le dijeron que el reflejo de la luna en el agua era un queso, y murió ahogado en una laguna. El poema de Coronel conserva además un dejo de la canción de cuna de las nodrizas:

“Que si no te dormís  
te come el coyote. . .”.

En sus poemas posteriores, Coronel siguió siempre practicando juegos en el teclado de la rima. Sus versos saltan como la música de las marimbas. Usa de las rimas como cuerdas para guardar un equilibrio difícil; con gran destreza de manos para los versos puede sacar de las rimas lo que quiera. El lo ha dicho:

“Una flor.  
Una fiera.  
Como el prestidigitador de su chistera”.

(Oda al Mombacho).

Después ocurre en la poesía de Coronel un retorno hacia las formas clásicas junto con una visión serena y desengañada de la vida que sucedió al retiro de sus sueños políticos. Aquel saludo a Rubén con los bombines comidos de ratones de 1925 había sido con el objeto de “seguir el ritmo de los tiempos nuevos —como él decía—, de la vida que se renueva sola”, y es ahora esta misma vida que se renueva la que lo regresa al clasicismo.

Fue ese el período de los sonetos, escritos desde la margen del río San Juan, que cantaban la vida sencilla del campo, el río, el roble seco que vuelve a florecer, los quehaceres domésticos, la esposa, todo lo que hay de más estable y permanente en la Naturaleza. Contemplando las ruinas del antiguo fuerte español de la Inmaculada, las aguas del río le recuerdan que tan sólo lo que pasa se mantiene. En otro soneto afirma que es inútil innovar —“todo lo que dice algo ya está dicho”— y son preferibles los caminos tradicionales y trillados. El amor que canta es tan sólo el hogareño y estable de la esposa: “Todo es tranquilidad en tu presencia”. Sus versos venían del río San Juan como de otra época, como si Francisco de Andrade nuevamente retirado de la corte escribiera otra vez su *Epístola Moral*. En la ribera del San Juan, su esposa, rústica y virgiliana, con la cabellera roja iluminada, despertaba a un día de los Siglos de Oro para cuidar los ganados de la hacienda. Y la vida de cada día podía caber en un soneto.

Después de esta incursión al clasicismo, el poeta regresó a la oscuridad del subconsciente con más impetuosidad que nunca, con una colección de poemas, aun sin publicar, que él había titulado *Cometa de Ramos Tristes* y que entre nosotros, siguiendo el paralelismo con Picasso, ha sido llamada su *período óseo*. Como una respuesta a su intento de equilibrio ha estallado la segunda guerra, y aunque el poeta está refugiado al fondo de la selva nicaragüense, en el San Juan, no podía escapar del total desquiciamiento. Los poetas poseen una especie de sismógrafo que les permite registrar una catástrofe, a miles de kilómetros de distancia, a través de una flor, de un árbol o el cuerpo de la amada.



Parece que *Líneas escritas en una enfermedad* es el poema en que Coronel es por primera vez introducido, por medio del delirio, al desconcierto del mundo: “Es veloz y distinto el mismo mundo mismo. . .”. A partir de aquí, esa “maraña de lo mismo” se va acentuando en su poesía, obligándolo a torcer y retorcer las palabras en una forma que casi salta los muros del idioma (Coronel ha llamado *Lenguas* a esta nueva poesía, nombre que daban los primitivos cristianos a ciertos discursos ininteligibles que, inspirados por el Espíritu Santo y llena de espuma la boca, pronunciaban en público). El poeta sentía que la gramática tradicional ya no bastaba para la poesía moderna y la expresión del mundo moderno, como los términos de la física tradicional ya no servían a Einstein. A veces llegó a verdaderas revoluciones verbales, como aquellas dulces conjugaciones amorosas del final de *Hipótesis de tu Cuerpo*: “Tesósmosme” y “mesómoste”.

El idioma siempre ha sido díscolo al poeta, ya que ha sido creado por los demás, y no por él. El idioma es el gran poema colectivo, pero contra él se rebela la individualidad de los poetas, y de ahí que todo gran poeta sea como un idioma menor dentro de su propio idioma, y el conocimiento de la poesía un verdadero conocimiento de lenguas, y una torre de Babel para los no iniciados.

Propiamente la colección de poemas escritos bajo el cometa sangriento de la guerra, *Cometa de Ramos Tristes*, comienza con el poema *Crepúsculo con una estrella al fin*. Aunque el poeta no nombra la guerra, hay en él como una vaga catástrofe que flota en el ambiente, como un ocaso, un silencioso hundimiento. Con alusión claramente cristiana nos habla de algo sin nombre, “que era en nombre del hombre”, y vislumbra un símbolo que después reaparecerá en otros poemas: la Estrella. Esa esperanza en la sombra a la que pregunta con qué nombre se nombra la noche de su stirpe, es al mismo tiempo Venus, el antiguo lucero de la tarde, y la Estrella de los Mares, *Maris Stella*, que viene alumbrándonos desde la noche de los mitos:

“La estrella de la sangre  
del vientre de la niña”.

En *Lo dicho, dicho*, vuelve a aparecer la estrella, aunque ahora circunscrita nada más a la esfera corporal de la mujer. Con una imagen múltiple de ella (hiel, serpiente, frío, amargura y sed, y que a un mismo tiempo no le despeja el cielo y lo despeja), parece que el poeta resume en la mujer toda la salvación y el infierno. Corre su vida y su muerte con ella, teniendo conciencia de su aniquilación en la nada (“mas súbito el abismo amor vacío”), pero palpando la existencia sólida de su cuerpo al mismo tiempo que su vacío:

“Sé tú mi cuerpo sólido en tu cuerpo  
que abismo me hundo y nada me desdigo”.

Ya ni siquiera es sólo hundirse en un abismo, sino que su propio ser es abismo, como una nada total que ni siquiera es nada, un abismo que se hunde, dos veces abismo, y perpetuamente despeñándose en sí mismo. Pero inmediatamente vuelve a insistir en su ansia de una realidad absoluta (“De presencia absoluta ansia te oprimo”), hasta resolver el problema más adelante con el axioma “toco, luego existo”:

“Sea o no sea, soy donde te quemo”.

Sea de salvación o de perdición, esa estrella es ahora también para él el centro del universo, en virtud de aquel “que mueve al Sol y las demás estrellas”, que decía Dante:

“Quiero el eje del mundo en que tú giras  
y tu estrella natal sexo de fuego”.

Finalmente, en la última estrofa, el poeta reconoce ficticio todo ese universo, y la mujer es, aunque verdad, “lo dicho, dicho”, palabra pasajera, ida, y “la dicha, dicha”; “que todo lo demás, mentira miento”.



En *Retrato de la Mujer de tu Próximo*, el poeta reúne una cantidad mucho mayor de sentidos y de símbolos alrededor de la mujer. El mito de las focas, que tuvo tanta importancia en sus poemas de juventud, es ahora reemplazado por el de Circe. Decía él en cierta ocasión que las sirenas son los grupos de las muchachas que seducen en coro y cuyos efectos son la disipación y la trivialidad durante la juventud; mientras que Circe es una, la que llega en la madurez de la vida y hace animales a los hombres. Este poema, que se inicia con el epígrafe de Ovidio “*fuge litora Circe*”, es como un largo viaje de ida y vuelta a esas costas:

A las primeras palabras del poema nos encontramos con el símbolo de Minna, la Venus de la mitología germana, que era la diosa del sexo y del recuerdo amoroso al mismo tiempo que de los muertos. Su nombre a la entrada es como una introducción a la región de la muerte. Toda la primera parte parece contener un sentido de encantamiento, con una sucesión delirante de imágenes visuales y formales de cierto contenido clásico —sonrisa, rizo, trino, “la forma y la piel de la poma”—, que el poeta después, en un intento de poner orden en el poema, resume en la palabra *mármol*: “dije que el mármol”, no obstante no haber mencionado esa palabra anteriormente. La segunda parte es un intermedio consciente, en el que el poeta sale de su propio poema como quien despierta en mitad de un sueño para confrontarlo un momento con la realidad. Hay que observar que aun aquí el subconsciente no desaparece del todo sino que se manifiesta oscuramente por medio de símbolos, como la coincidencia del nombre del hotel en que se encuentra y el periódico que hojea: *La Estrella*. Este periódico, similar a los que a veces surgen en los cuadros de Picasso, muy pronto se hace ilegible, hundiéndonos de nuevo en la oscuridad del poema. En la tercera parte prosiguen las mismas evocaciones formales: “masa de rosa”, “muro”, “música”, “escalera”, “forma otra vez que fruta grita”, para terminar en las últimas estrofas con el encuentro de la salvación en las verdades inmutables. Es la hora del renunciamiento de Circe: *Ni* (siquiera) *Ulises* (es) *sabio* (porque hay) *cerdos bajo el lecho*. “Metro y balanza” lo



salvan, es decir: reglas, reglamentos, moral, siete virtudes sobrenaturales y tres teologales, diez mandamientos —el octavo no desear la mujer de tu prójimo—, cuatro postrimerías y tres enemigos del alma. (Un) *nombre de regla* (nos) *libra* (de) *lo que el vórtice*. . . , dice el poeta, dejando la frase inconclusa, pues el resto le parece obvio. En los dogmas infalibles de la Fe (“palabras rojas como boyas”) encuentra un mar apacible, ya no de demonios ni Circes, sino de agua bendita. Ya la mujer ha sido puesta a salvo y su pecho cerrado por la cruz con cadena y llave. El faro de la salvación significa al mismo tiempo para el poeta ganancia y pérdida, por la paradoja cristiana de que sólo quien pierde su alma la ganará; pero como en un final de Danza de la Muerte, después de todo ésta es la última que gana, cerrándose el poema en forma de epitafio:

“Gana el gusano  
la batalla de la mano.”

En *Hipótesis de tu cuerpo*, poema más hermético aún, si cabe, la poesía de Coronel irrumpe en el cuerpo de la mujer con una violencia de monzón, de tromba, estremeciéndola hasta en los más profundos cimientos. Hay una sucesión arrebatadora de imágenes salvajes y bravías: mares espumeantes, acantilados, ríos, selvas, animales en brama; pero, a diferencia del anterior, aquí nos encontramos con tempestades sin naufragio. Vuelve a aparecer, por ejemplo, el símbolo del faro (“yo te comparo a un faro”), pero ya no parece ser una alusión al peligro, como lo era en el poema anterior. La mujer aquí aparece redimida, y el poeta recuerda otra vez el antiguo mito de las focas, pero ahora con una metamorfosis inversa: la mujer que quebranta la serpiente con su pie, despojada de su parte baja de sirena, de pez hediondo. Ya no hay focas en la costa:

“que ya serpiente río al pie descabezado  
no deja playa crespada a canto de sirena  
que foca hieda espuma se deshile”.



Mujer de pies a cabeza, sin mezcla de animalidad en su cuerpo, con la serpiente y la luna a sus plantas, tal como la pintara Murillo:

“ni húmeda luna en brama de animales  
largo del arca, dentro quedas mansa  
de leonas, de palomas, de elefantas”.

El poeta nos evoca mitos claramente cristianos: la Mujer redentora de la creación (“mito en resumen, pero toco”, agrega él), *Janua coeli*, puerta del cielo y puerta de la tierra, su cuerpo es el puerto y la tierra de promisión (“puerta a mi tierra tuya a cerrojo sagrada”). El poema es ahogado finalmente por una unión amorosa en que ya no caben palabras. El poeta queda balbuciendo *lenguas* nada más —esas lenguas “que los pulsos trenzan”, de que él hablara antes—, y sus labios, ya sin habla, apenas quedo musitan: “Sésamo, ¡ábrete!”

No obstante lo que hemos revisado, la obra que se espera de Coronel Urtecho aún está sin escribir (un nuevo ciclo de poesía se anuncia ya en él), y lo más importante suyo ha quedado hasta hoy en sus conversaciones, dignas de un nuevo Eckermann. Pero aunque no tiene aún un solo libro publicado, él está presente en los demás; su obra es toda una generación, y quién sabe hasta dentro de cuántos años las nuevas obras literarias serán debidas a su influencia todavía. Difícil sería decir cuánta cultura se ha recibido en Nicaragua en esas pláticas en torno de José Coronel. El ha sido la verdadera biblioteca nacional y el maestro de todos, hombre de muchas piezas, como decía Unamuno, inquietísimo y distinto cada día. No sabemos a qué se deba la aparición de Darío en Nicaragua, pero sí podemos decir que si Nicaragua vuelve a dar otro nombre a la literatura mundial, en caso de no ser Coronel Urtecho, se deberá, al menos en mucha parte, a él.

# PABLO ANTONIO CUADRA

Pablo Antonio Cuadra nació en Granada en 1912 y publicó a los veintiún años su primer libro de versos, *Poemas Nicaragüenses*. Estos poemas, a pesar de las obvias limitaciones de la juventud, demostraban ya una voz definitiva y formada, y aunque después su poesía ha crecido en edad (como en *Canto Temporal* y *El hijo del Hombre*, donde alcanza una trascendencia humana incalculable), sin embargo desde sus primeros versos había dado ya una expresión nicaragüense con toda la ingenuidad y la frescura de la infancia reciente. Desde su libro inicial se nos revela como el más nicaragüense de todos nuestros poetas. Cualquier nicaragüense lejos de su tierra que leyera siquiera unas líneas de este libro, reconocería aquí inmediatamente a Nicaragua, con su vegetación, su cielo, su clima caliente y su aire, como se reconoce por la sola inflexión de la voz a un paisano de la provincia lejana. Y es que estos versos de Pablo Antonio Cuadra parecen conservar la misma inflexión fonética de nuestro hablar, el cadencioso dejo regional, esa lánguida pronunciación campesina, del campisto de nuestros llanos, con sus arcaísmos y su uso del “vos”, y que acentúa las palabras a la manera del mugido de las vacas. Porque su poesía es una tierra que habla. Su voz es nacional. Limita, por así decirlo, al Norte, con Honduras; al Sur, con Costa Rica; al Oriente, con el Atlántico, y al Poniente, con el Pacífico. Pero esto es nada más un accidente natural del terreno y no una actitud estrecha y localista. Porque, lejos del falso regionalismo, él busca en cada campesino, en cada campisto, un hombre y un trozo de mundo en cada sabana. Y no es regionalista su poesía, como no lo son los monos de la margen nicaragüense del Río Frío por el hecho de gritar de un modo distinto a otros monos. El tomó nuestros exiguos 148.000 kilómetros cuadrados por lo que tienen de trascendencia humana, universal:

“Mi pequeño país se compone de unas pocas primaveras y campanarios, de zenzontles, cortos ferrocarriles y niños marineros”.



Por medio de su provincia, expresa la voz de todas las provincias de la tierra, las comarcas, todos los pequeños países natales de que se compone el mundo; interpreta esa nostalgia de campanario humilde, de niñez, que hay en cada hombre de cualquier país del mundo que sea. Pablo Antonio Cuadra ha sacado de su país un universo cristiano y solariego, patriarcal, lugareño y hogareño, un universo al modo nicaragüense. Para él, el mundo es una comunidad de campanarios, y no está en los Ministerios de Relaciones Exteriores, ni en las grandes urbes, la vinculación de América. Es esa tierra cristiana de nuestra niñez y nuestro pueblo la que vincula por debajo de las fronteras, de aldea a aldea, de campesino a campesino. Es una comunión de provincias, de todas esas pequeñas nicaraguas de que está hecha América, esa tierra que es natal y lugareña en todas partes, que acepta en todas partes del Gran Terrateniente su pequeña dádiva de hectáreas:

“Mi dulce país arregla su pequeña porción de paisaje”.

De este modo, y libre de apetitos nacionalistas, es como Pablo Antonio canta a Nicaragua. Nos ha descubierto una patria campesina que ignorábamos, una Nicaragua interior, tierra adentro, muy distinta de la que nos han enseñado en las escuelas. La Historia, por ejemplo, nos decía que era un país de revoluciones, de crímenes, venganzas y rencor partidista, y esta poesía, en cambio, nos viene a revelar un país sereno, afectuoso, pacífico. Porque así es en el fondo Nicaragua, el pueblo humilde, campesino, la patria que va por debajo de la Historia.

Nicaragua es, ante todo, para él, el país agricultor y ganadero, con sus grandes sabanas llenas de vacas, sus pastos abundantes, sus haciendas y su exportación famosa de quesos. El pueblo nicaragüense es un pueblo eminentemente vaquero, campista, como se dice allí, habituado al caballo, al corral, al *toteo* de las vacas en los llanos. Y todos hemos crecido en medio de estas cosas. Ya Rubén contaba que su primer recuerdo es el de una hacienda en la frontera nicaragüense, donde él se ha refugiado bajo las

ubres de una vaca. Y todo nicaragüense tiene como recuerdos de infancia estas cosas:

“Buey de mi niñez que vi echando vaho un día  
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros. . .”  
(Rubén Darío)

Es esa tierra eglógica de ganado, que nadie había cantado todavía, que la historia patria, con su recopilación de guerras civiles, había omitido siempre, la que ha venido a expresar Pablo Antonio Cuadra. Y él podía hacerlo mejor que nadie porque había vivido su niñez en el campo, montando potros y terneros al aire libre en las grandes haciendas de Chontales, y allí se acostumbró desde pequeño al lenguaje y a los dichos del pueblo, aprendiendo el nombre minucioso de cada animal y de cada planta de la tierra. Es un auténtico poeta vaquero, que sabe muy bien hacer un queso y ordeñar.

Y por eso hay tantas reminiscencias de infancia en su poesía, porque esa Nicaragua de las haciendas, esa tierra olorosa a ordeño y a pasto es la niñez de Pablo Antonio. Y yo creo que siempre que ve el ganado se le viene la infancia a la memoria. Tiene una ternura filial y de niño cuando habla de las vacas:

“una vaca vieja que llenó nuestros biberones de infancia”.

Toda su poesía está llena de vacas. ¡Y cuánta razón tenía Coronel cuando dijo que Pablo Antonio era *la ternura del ternero!* Porque él se había identificado con el ternero en su niñez, cuando ambos se disputaban, ávidos, una misma ubre maternal. Este recuerdo de su niñez al pie de la vaca, junto con el ternerito hambriento a la hora del ordeño, este sentimiento filial hacia la vaca es el que lo hace decir:

“La vaca de ojos azules y gran madre”.

Ya desde el balido de sus primeros versos Pablo Antonio revelaba esta ternura de la leche. Mitad ternero y mitad niño, tiene un afecto particular por la ubre y se descubre en él cierto paladear goloso ante la presencia de



las vacas cuando dice: “el perfume de la luna se ha derramado en las ubres”. Y cuando sale a los potreros es un motivo de júbilo para él descubrir

“una estela de ubre lechera  
y de hierba recién mascada”.

Estas dulces huellas de leche en el campo nicaragüense lo han llevado a encontrar la patria buena que él expresa. Es en Chontales, región de ganado y de sabanas inmensas, donde él ha tenido la verdadera revelación de su tierra. Casi toda su poesía de juventud nació allí en Chontales, y por eso el ritmo llano y uniforme de sus versos imitan la forma de las sabanas y de las grandes llanuras. Esas llanuras han dado a Pablo Antonio un aire de lejanía, de paisajes en lontananza, de una tierra sin límites, “la mansa libertad de los horizontes”; “el desmesurado desnudo de límites ignorados”; “la gran sabana inacabable”; “con una curvatura de mar en reposo la extensa sabana. . .”; “Dobla la senda sin ruido— hasta inquietar a la pupila en la lejanía de la sabana”; “Las distancias se llenaron de sonidos y se tragaron las llanuras”; “Oh llano sin lindes”, etc., etc. La distancia es un elemento importante en la poesía de Pablo Antonio, poesía de tierra llana. Y es natural que así sea en quien ya desde su infancia está acostumbrado a recorrer a caballo esas tierras. Estas expresiones revelan que es un poeta jinete el que habla, porque sólo a caballo se puede tener esa amplitud de paisaje de Pablo Antonio. Y él mide el paisaje por leguas, como campista experto en jornadas:

“En el Valle de ‘Ciudad Antigua’,  
a doce leguas cansadas de la ciudad de Nueva Segovia. . .”

.....  
“En el tiempo de una legua a galope. . .”

.....  
“Sólo a cuatro leguas la lumbre de un rancho. . .”

.....  
“Desde esta distancia 125 leguas de recuerdo. . .”

Es lógico que sea un hombre a caballo el que habla así. Y como buen campista que es, siempre se sobreentiende el caballo en Pablo Antonio. Ya desde sus primeros años recuerda “crepusculares carreras en los corrales olorosos a ubres”, y el caballo ha llegado a ser consustancial a él:

“Así también se afianza el corcel complementario  
caballo en el cimientto para la exacta estatura. . .”.

Ya he dicho que él no busca al campista de Chontales por un regionalismo romántico y falso de postal para turistas, sino para encontrar un hombre nuevo y genuino debajo de su sombrero de palma y su cotona. El hombre libre del campo, el campista, es el verdadero hombre de Nicaragua y de América. Nuevos centauros, solamente a caballo alcanzamos la completa estatura de hombres en medio de una sabana nicaragüense.

“Ved a los hombres que piden sus caballos,  
los hombres que dan voces en las sabanas del alba.  
¡Ah!, ya fueron formados los caballos y los caminos nuevos”.

Es natural que Pablo Antonio sea el poeta de los caminos. Ha seguido la misma ruta del pueblo descalzo y caminero de Nicaragua, el pueblo de los “cuentos de camino”; la misma ruta del folclore andariego, “donde cantó sus versos el pueblo poblador”.

“Y tú, Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea  
estos pájaros. Dales canto o diles  
lo que sabes del pan y la guitarra.  
Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste,  
ensilla el horizonte, monta al final la noche, dómala!”

.....

“Busco a Juan, el ‘Chato’, en este barrio de albañiles,  
a Gumersindo, jornalero de caminos;  
tengo un ancho espacio que llenar  
de Chontales a León, de norte a río, de río a corazón”.



No es solamente el camino y el caballo lo único importante en Nicaragua. Nuestra pequeña moneda de tierra es de dos caras. La una de pastizales y sabanas, la otra fluvial y lacustre. Río y camino han hecho la nacionalidad inquieta de Nicaragua. Por eso Pablo Antonio ha poblado de niños marineros su pequeño país, porque en las venas de todos corre desde la infancia esa dulce hidrografía nicaragüense. Casi toda nuestra historia gira en torno de un río: el San Juan. Sobre todo en Chontales, el campista tiene siempre a la par un potrero y un río a la puerta de su rancho. Por eso es fácil que el poeta los confunda, y el río lo convierte también en un caballo:

“Yo me montara en el río,  
yo me alejara a la mar.  
¡En este caballo mío,  
caramba, amor, hasta el mar!”

Y viceversa, al camino lo hace río.

“Comprendes que el camino es un río con sed”.

Hay una constante evocación de los caminos en *Canto Temporal*, magnífico poema autobiográfico, donde el poeta, en una visión retrospectiva de su juventud, nos da un compendio del hombre: infancia, amor, grandes sueños políticos, poesía, tradición, pueblo, comunión con la tierra y salvación en Cristo finalmente. Desde el primer comienzo del poema nos señala como cuna de su poesía en su niñez, “tal vez una llanura, un recodo verde-alegre con árboles moviéndose”, y muy a menudo nos revela su condición de caminante, en expresiones tales como: “los que llevan migratorios polvorientos ojos”; “aquellos que sentía en mis plantas como tropezando. . .”; “Tanto peso obliga. Caminando cansa. . .” “El peso de los pasos en los pies. . .” “¡Quién no cuenta un regreso de cansancio y de zarza. . .” “El polvo de los que van pisoteando su fatiga. . .” “Transitamos la noche”. “Nuestra senda es una sed andante y una luz de aventura. . .”. No es posible analizar en detalle este gran poema en un estudio a vista de pájaro de la



poesía nicaragüense. Léalo el lector, y entonces estará de sobra toda exégesis. Tan sólo me ha parecido conveniente señalar estos caminos como una orientación o carta de marear en Pablo Antonio. Estas frases anteriores evidencian ya la fatiga, la sed, el polvo, la aridez, en el itinerario del poeta. Este canto es el regreso de lo cristiano, el desencanto de este mundo temporal, y sus caminos desde hoy adquieren un sentido de romerías, de peregrinación harapienta hacia Cristo. Toda su poesía posterior, escrita desde la encrucijada dolorosa de la Cruz, lleva un fondo de cantiga de mendigo, de cantar de caminante, y el mejor ejemplo de esto es aquel poema titulado *El Peregrino* (“Tú, peregrino, eterno andante, no tendrás descanso aquí”). En *El Hijo del Hombre* (su mejor poema hasta hoy), el poeta canta la derrota de la materia en el nacimiento del hombre, allí donde la carne se manifiesta más claramente barro y descubre brutalmente ese harapo de vísceras sanguinolentas y fangosas que nuestros cuerpos ocultan con pudor dentro de ellos. Allí palpa en su hijo su propia miseria y la de toda la humanidad, y también la de Aquel que se hizo carne y habitó entre nosotros. El linaje humano se le revela ante este nacimiento como una larga peregrinación de fango, pero él entrevé el regreso al cabo de este camino, la vuelta del hijo salvado, librado de este cuerpo de muerte. Con ternísima parábola el poeta sale a esperar ese hijo en el camino:

“Todas las tardes buscando el horizonte  
con el becerro gordo y el anillo. . .”.

“Todos somos romeros que camino andamos”, decía el maestro Gonzalo de Berceo. Los caminos de la última poesía de Pablo Antonio ya no son tan sólo aquellas leguas de Chontales que él recorriera a caballo en los *Poemas Nicaragüenses*; ya son caminos romeros. Ahora sabe que todos los



aminos nicaragüenses llevan a Cristo. Río y caballo han hallado reposo en la llaga del costado. Es aquel inefable *Cristo de la Tarde* que habla:

“Las posadas, los nidos colgantes,  
las altas palmas pendulares de las oropéndolas,  
las cuevas bostezantes de la raposa y del caucelo:  
todo lugar que acoge yo lo llevo ahora dulcemente  
recibiendo las memorias y cantos del arribo”.

Por este dulce camino de su poesía desde el temerito lejano a Cristo, Pablo Antonio ha llegado a ser el poeta del pueblo. Es el poeta de los desposeídos, de los errabundos y de los pobres. En medio del campo nicaragüense, su voz cristiana canta los retornos y la reunión de los dispersos y solitarios. Esta mañana Nicaragua ha amanecido de nuevo dedicada a sus faenas campesinas, a sus caminos llovidos, sus cortos ferrocarriles y sus lagunas. De Chontales a León, Pedro Canisal, Gumersindo, todos los campesinos nicaragüenses tienen ya una ruta que seguir. No hay duda que este regreso a la tierra en Pablo Antonio tuvo su primer origen en un exaltado ardor nacionalista habido en Nicaragua allá por 1925. Fueron éstos los años de Sandino, los mismos años en que Coronel y Joaquín Pasos buscaban una expresión nicaragüense en la poesía. Similar a Sandino este primer libro de Pablo Antonio, *Poemas Nicaragüenses* (el primer libro de poesía nueva escrito en Centroamérica), fenómenos de una misma emancipación nacional, contra el modernismo europeizante en poesía, contra la invasión norteamericana en política. Y Sandino en persona aparece en uno de esos poemas cuando dice: “Mientras en el Norte suena la guitarra del *rebeld*e ante la fogata roja y bamboleante”. Pero a este primer nacionalismo Pablo Antonio le ha dado trascendencia universal, cristiana, buscando la entraña comunal y comunera de nuestro pueblo, no “la huérfana hermandad”, como dice él, de la democracia callejera, sino la vinculación de un pueblo y de una congregación de pueblos en el cuerpo místico de Cristo,

“donde una sola sangre comunica las múltiples ternuras”.

Es hermoso que un país sea cantado así por un poeta.

# JOAQUIN PASOS

En 1915 nació en Granada Joaquín Pasos, el *benjamín* del grupo de Vanguardia. Estaba lleno de sueños geográficos y de viajes sin haber salido nunca de Nicaragua, y escribía magníficamente en inglés, y cantaba al indio y al pueblo como nadie, y no terminaba su carrera de Derecho, no se casaba, no publicaba libros, siempre indócil a todo, siempre riendo de todo, y desde los diarios haciendo reír al país entero con sus crónicas. Era una fiesta oírle poemas desde la hamaca familiar de su casa, y nunca antes de él dio Nicaragua tanta alegría, tanto buen humor poético, tanta exuberancia. Aunque religioso siempre, el amor y el vino lo hacían perder la cabeza como a nadie, hasta que ya fue mucho su vida, y una vez, a los treinta y dos años, su corazón incorregible y desmedido tiró todo por la borda, el 19 de enero de 1947. Nos ha dejado una completa selección de su obra (*Breve Suma*) que él gustaba agrupar en diversas colecciones: su poesía geográfica: *Poemas de un joven que no ha viajado nunca*; su poesía amorosa: *Poemas de un joven que no ha amado nunca*; sus poemas en inglés: *Poemas de un joven que no sabe inglés*, y sus poemas nativos, folklóricos: *Misterio indio*.

Algo existe en el pueblo nicaragüense que lo impulsa al viaje, a la aventura; tal vez los lagos, y el Desaguadero, y la vecindad del mar; tal vez la búsqueda de aquel Estrecho Dudoso que no se encontrara jamás, han dejado en la tierra una nostalgia ancestral de navegaciones, la misma que hiciera soñar de niño a Rubén, frente al golfo azul, con la fabulosa Europa. Era sangre nicaragüense la que dio esa pasión por los barcos a Rubén, y ese olor a marisco, a playa salobre y a puerto que tiene su poesía. Y también en la poesía de Joaquín, el joven que no ha viajado nunca, estaba la misma inquietud nicaragüense, la tristeza de la tierra:

“de nuevo el color del viento  
me trae el olor del mar”.



y cada mañana despertaba con una geografía nueva, pensando en locomotoras que van hacia Asia, “el Elsenz, afluente del Meckar, en el pueblo de Maner, cerca de Heidelberg”; recordando que hay aldeas remotas donde podría vivir también, y conocer otros hombres; sufriendo porque en alguna parte del mundo existe un río de riberas verdes que lleva por nombre Nahr Ibrahim. “Pero lo más atrayente es una isla del Pacífico como Cliperton (francesa) o Pitcairn (inglesa)”. A veces estaba en Noruega mirando pasar los carros de las pescaderías por las tardes: “¡Oh! Esta es Noruega, suave como el algodón”, y en el Sur se enamoraba de una monjita de veinte años, Sor Sur: “En South Pasadena el viento es de flor y sol”. Joaquín, desde su casa conocía a perfección el mundo, y en sus poemas lo mismo se encontraba una boleta de tranvía de una ciudad escandinava que un *souvenir* del Báltico.

Pero, no obstante su frecuencia de mapas, todo en él era nicaragüense; sin embargo, su poesía estaba llena del color y el bullicio de la selva, con toda la flora, y los pájaros, y el exceso de frutas, y la savia de la tierra, y más que nadie sabía

“Cómo ciertos árboles frutales llegan hasta el alma  
y cómo ciertas aves cantan sólo para ciertas razas”.

No sé qué pájaros extraños despertaban las frutas adentro de su alma. Ya desde sus primeros poemas olfateaba melón y mango en los besos de *La Pescadora de Rosas*. El chayote, la yuca, la hierbabuena, lo estremecían de júbilo y se hacía zenzontle y sisitote a la vista de un árbol cualquiera. Tenía veneración de niño y de salvaje por el árbol. “Que la estatua de la Libertad crezca para creer en la democracia —decía—, porque tus raíces entran en el propio corazón de mi país”. Y descubría carne de árbol en él y en su pueblo:

“... los niños de la comarca saben comer  
los retoños de tu genealogía de madera,

y si esto no es antropofagía, no sé qué nombre  
habrá que darle a tu cólera mansa”.

(Describamos un árbol).

Y más que todo conocía el frescor vegetal de la mujer, la penetrante fragancia de madera de su cuerpo, laurel, ñámbaro, caoba, todo el frenesí de los trópicos en mayo con las primeras lluvias.

“Es preciso que levantes el brazo derecho,  
porque quiero llevar de ti un recuerdo de árbol”

decía la mujer. Y aquel extenso epitalamio tropical, *Las bodas del carpintero*, el *Cantar de los cantares* nicaragüense, es el más bello himno a la madera que se ha escrito. “Es el olor de sándalo de tus manos de palo”. Pero si la poesía de Joaquín estallaba de gozo, florecía en una alegría loca al contacto de la naturaleza, de cualquier naturaleza que fuese, lo mismo la naturaleza viva, delirante, de los campos, o la naturaleza muerta en los fruteros de los comedores que él tanto amaba, lo mismo la frescura de un melón o de unos labios; en cambio, también tenía un lado triste, opaco, ceniciento, una comarca de sombras, una especie de limbo de almas ciegas como piedras, poseídas por la esterilidad y la inmovilidad de la muerte: era el indio. Ese indio lento, silencioso, reconcentrado en sí mismo, que cruzaba los campos nicaragüenses, que se sentaba durante siglos sobre una roca, sin mirar nada, sin hablar, sin oír, sin moverse, sin reírse nunca; ese indio dio a Joaquín el concepto de la muerte. Nada corre, nada vive, nada se agita donde está el indio, él es la sequedad y la sed, la eternidad inmóvil:

“Los hombres viejos están sentados junto a un río  
que siempre va despacio.  
Ante ellos el aire detiene su marcha,



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

(Los indios viejos).

Los indios despaciosos y graves hacen ademanes en la sombra, quieren abrir abanicos en el aire para poder mirar y a través de la piel atezada traslucen su ceguera interior: “No tenemos luz en el cuerpo”. Del indio procedía esa alma tímida, retraída, de Joaquín, que todos conocíamos. Su gran gozo de la vida, su alborotada alegría frutal y pajarera no lograban acallar la sed, el polvo, la ceniza de la muerte. Con esa ávida voluntad de no morir, que es el trópico, esa voracidad de resurrección del trópico donde la naturaleza está siempre renaciendo de cadáveres, Joaquín reúne frutas, hojas, ramas, flores, plumas, semillas, agua, savia, sangre, todo lo que lleva vida, todo lo que pueda calmar la sed y dar frescura y verdor a su carne y defenderla contra la muerte:

“Oh loca y dulce pájara comedora de frutas  
devuélveme el vino verde de tu plumaje esquivo,  
derrámalo en el aire emborrachado a gritos,  
agítalo en mi alma con tu pico desnudo.  
Que la diosa que surte los campos de aves nuevas  
vierta sobre mi sangre este licor agreste,  
que tu color circule a través de mi cuerpo  
nido de locos pájaros, ay! pájaros muertos”.

(Elegía de la pájara).

Y con pájaros muertos entramos ya a la región oscura de Joaquín, al *Canto de guerra de las cosas*, su gran poema de muerte. Ya en la “Elegía de la pájara” había algo de autoelegía, la dolorosa despedida de su alma comedora de frutas. Es muy frecuente el don profético en los poetas, y así como García Lorca presintió tantas veces su destino de sangre, también la voz de Joaquín se va llenando cada vez más de ceniza; los pájaros que tanto recuerda, símbolos de su poesía volandera, empiezan ya a marchitarse ante la próxima sequedad de la muerte, pájaros tristes, pájaros pobres, pájaros muertos. Son estos ya los pájaros del cementerio, sordos y ciegos, que nunca más refrescarán la sangre de los hombres:

“Los pájaros enfermos, los vestidos de sombra  
que habitan la tierra de los hombres que roncan”.

(Cementerio).

Pero sobre todo el *Canto de Guerra de las Cosas*, terrible canto a la sed, es la gran profecía de su muerte, el testamento de Joaquín. Su cuerpo tan amigo del agua, ha sido tocado ya por el polvo de la muerte. Hay un ángel exterminador que recorre el mundo, y no queda una sombra, no queda un árbol, en Asia, en Africa, en América, en Europa los ríos corren sangre y en todas partes es la destrucción, la ruina mundial, la Gran Guerra. Este es el mundo desgarrado de Joaquín, en el sudor de la agonía, dic-tándonos palabras de muerte, sus últimas palabras:

“Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra,  
si es que llegáis a viejos,  
si es que entonces quedó alguna piedra”.



Tan gran amigo del agua, de las frutas y de los árboles, que tanto amaba la frescura de los cedros y del laurel y la tierra llovida de junio y los ríos y el olor del viento del mar, que sabía bien cómo ciertas aves cantan para cierta raza, ahora su cuerpo ya ha sentido la tierra de talpuja blanca de Granada, allí donde tiene un metro cuadrado de sed, oye el ruido de la tierra seca cayendo, el polvo seco, la arena, la piedra, sin una yerba, sin una fruta, sin una rama húmeda con que calmar la sed:

“Mañana envidiarán la bomba hidráulica de un inodoro palpitante”.

Ya siente enterrada su garganta en el desierto calcinado de la muerte, recordando el nombre dulce de los ríos, el ruido de la lluvia al caer, el rumor de agua corriente de los baños. “Tengo sed”: es el grito terrible de los agonizantes, de la entrada al polvo. En este desierto ya no existe aquella fecundidad de la mujer llena de retoños y de frondas, ni el olor a siembra de su cuerpo, ya no hay más bodas del hombre con la madera; el hombre se ha secado y no da hijos, y su rama ha sido desgajada y destruida:

“Somos una vegetación de sangre”.

Ya por primera vez no hay alegría, ni mezcla de broma, ni humor en este poema tremendo. *Es el Dies Irae* que canta la Iglesia en la misa de los difuntos. El siente toda la destrucción del mundo en su cuerpo de hombre, la furia de los elementos sublevados, el acero convertido en cuchillo, la pólvora implacable, el plomo, el hierro, el cinc, la naturaleza levantada en armas.

“Se trata en principio de la cosa gastada, de la cosa baldía —había dicho Joaquín comentando este poema—. *The waste thing*, como diría T. S. Elliot. Esa cosa, pero en rebelión. El dolor humano producido por el quejido de las cosas”. Y agregaba: “Tiene toda la técnica admonitiva de un sermón. Este poema está calcado en las reglas clásicas de la oratoria sagrada. Lo curioso es que esa misma contextura ha dado a sus pausas los variados paréntesis del sacerdote en el púlpito: para arreglar la estola, para enjugarse con el pañuelo, para sobarse las manos”.



Existen a veces cosas confusas en los poetas, que sólo hasta mucho tiempo después se esclarecen, ya cumplidas las profecías, y hasta después de la muerte de Joaquín hemos podido comprender plenamente su poema. Desde aquellos dolorosos augurios con que inicia su oración fúnebre, “cuando lleguéis a viejos. . .”, el poeta ya no cuenta consigo mismo siquiera, aparece ya desgarrado de antemano y se incorpora voluntariamente a los muertos.

“Donde tu cáscara se levanta están nuestros huesos llorosos”

nos dice. Frecuentemente se reconoce la entrada en agonía de los enfermos cuando empiezan a desvariar con los difuntos. Tanta insistencia en los muertos y tanta sangre, torrentes, diluvios, verdaderos océanos de sangre hay en este poema de la amargura, tantas armas mortíferas, y órganos destrozados, y alientos de agonizantes, y quejidos arrastran estos versos, que no podrían ser para menos. Esa repetición frecuente de la palabra *corazón* en Joaquín (“Dadme un motor más fuerte que un corazón de hombre”), él, que murió precisamente del corazón, de un corazón excesivo, podría haber sido síntoma suficiente para cualquier cardiólogo experto en crítica literaria. El caso de Joaquín Pasos como el de Lorca, nos da mucho que pensar. La poesía es peligrosa porque se cumple. Los poetas tienen unos vínculos misteriosos y secretos con la realidad, y a veces ni ellos mismos conocen cuándo ni en qué parte sucederá al pie de la letra lo que dicen. El mismo Joaquín Pasos, con su humor inseparable, había escrito una vez: “Una interrogación indochina puede ser resuelta satisfactoriamente por un poema malayo, y una pregunta indonesia la responde con toda claridad un poeta patacón”.



●

Cuando escribía el *Canto de Guerra* seguramente él no sabía hasta qué punto se identificaba con los muertos. No es que cantara una cantidad de víctimas más o menos grande de una guerra. Era él que se convertía en todas las víctimas del mundo, las acuerpaba, se echaba sobre su propio cuerpo a los muertos en una comunión de dolor, y encarnaba hasta tal punto en ellos que el *Canto de Guerra* viene a ser un verdadero canto a sí mismo. Parece que sintiera que la muerte no es un acto individual de cada uno, sino que cada hombre al morir se convierte de hecho en todos los muertos de la tierra, reviviendo ecuménicamente en su carne el sufrimiento de todos:

“No es un dolor por los heridos ni por los muertos,  
ni por la sangre derramada ni por la tierra llena de lamentos,  
ni por las ciudades vacías de casas ni por los campos llenos de huér-  
[fanos.  
Es el dolor entero”

Por eso lo vemos morir toda clase de muertes en este poema. Muere de muchos modos a la vez: por cuchillos, por bayonetas, por granadas, por balas, por fuego líquido. Sin embargo, en medio del escombros colectivo, me ha parecido encontrar en el poema de la agonía, un fragmento que Joaquín dedica especialmente a sí mismo, a su muerte particular. Es aquel, escrito casi todo en primera persona, que comienza:

“Desde mi gris sube mi ávida mirada,  
mi ojo viejo y tardo, ya encanecido. . .”

A tientas, como los indios ciegos, el poeta palpa el destino mortal de la humanidad en sus dedos podridos, “y en esta cruel mudez que quiere cantar”. O sea, que presente ya la muerte en ese deseo de cantar, identificado su mismo canto con la descomposición orgánica, con la próxima podredumbre de sus dedos. Parece que el poeta ha vuelto la vista hacia atrás

y repara en el desgarramiento del poema, en el ritmo de estertor que tiene, y que está todo él interrumpido y entrecortado como las palabras de los agonizantes. Porque se va notando cada vez mayor esfuerzo a medida que avanza el poema, pausas más prolongadas (“esta cruel mudez”) y las palabras salen de él con un rumor de hilito de sangre, de respiración que se apaga. Este es el fin. Y él mismo lo ha declarado ya.

Hay aquí un pasaje claramente autobiográfico, como esa visión instantánea del pasado, que según dicen tienen los moribundos, y es aquél que se refiere al cubo de agua, y al beso dado en el pozo. Es un breve desvarío del poeta en que por un momento se evade de la realidad con el recuerdo de unas horas dulces y frescas:

“Si algo traigo para decir, dispensadme,  
en el bello camino lo he olvidado.  
Por un descuido me comí la espuma,  
perdonadme, que vengo enamorado”.

Después de este conmovedor disparate que hace llorar, Joaquín continúa el testamento, el poema de agonía, con un fragmento dedicado a la mujer. Ignoro si aquella a quien son dirigidas estas últimas líneas las conoce ya, y las ha comprendido plenamente, pero sería de lamentar si no es así. Sus palabras son también de elegía para ella. También ella participa de la gran amargura de estas visiones, es un cuerpo más que se agrega a la comunidad del dolor y pertenece ya al mismo universo seco de todos:

“Detrás de ti quedan ahora cosas despreocupadas, dulces.  
Pájaros muertos, árboles sin riego.  
Una hiedra marchita”.

Aquí recuerda Joaquín un jarrón de flores, una cotorra, un casero cochecillo de caballos, cosas familiares, sencillas, “cosas despreocupadas”, dice él. Estos son los paisajes que él amaba, los árboles dulces del jardín,



los pájaros, los comedores adornados de frutas, las naturalezas muertas, pequeños paisajes domésticos que él cantara tanto:

“Para tu redondez apetecida,  
fruto crecido en heredad soleada,  
una fuente de plata tan bruñida,  
que hace doble tu esfera colorada.

En ella verterás tu sangre helada,  
jugosa tu potencia reprimida  
para tu joven dueña, enamorada  
del sabor de la fruta y de la vida”.

Esta es ya su despedida familiar y la ha llamado para contemplar con ella la pérdida de ese mundo de los dos:

“Asiste ahora, con ojos pálidos, a esta naturaleza muerta”.

En *Imagen de la niña de un pelo*, Joaquín al sentir la ausencia de la mujer, se había encontrado una fruta muerta en la despensa. Ahora siente paralizada y estéril, al igual que su carne, toda su vida del mundo; todas las frutas se hallan muertas. Pero existe, sin embargo, una fe de resurrección en este poema profundamente cristiano. En el fondo nada está marchito, sino que madura lentamente sin que se note, y la esterilidad de la naturaleza no será eterna, tan sólo tiene ausente a su marido. Pero no por pasajera es menos terrible. Mientras tanto hay un silencio de plomo que oprime a todas las criaturas como una losa. Ni un grito. Todo el poema está lleno de este silencio, y las criaturas gimen en espera del esposo:

“ ¡Qué dieras porque sembraran en tu carne un hijo!”

El largo camino de dolor de este poema ha llegado a su fin. El último fragmento es una oración de entrega del alma: *Consumatum est*. “Y habiendo inclinado la cabeza, entregó el espíritu”, dice el Apóstol San Juan.

Ya toda la sangre del hombre se ha vertido a través de este poema. Detrás de él quedan cosas despreocupadas y dulces: los libros de Derecho alineados en espera del último examen; un jarro de flores; un texto escolar de geografía, con su Noruega pintada de verde, y, el río Kuraji desembocando siempre en el Mar Muerto; un joven que no ha viajado nunca; unos pájaros en el jardín; una niña pintando siempre rosas para los comedores. Todo se ha consumado. Toda la vida del hombre se ha escapado por el hueco de este poema. Ya las siete palabras han sido pronunciadas.

“Todo se quedó en el tiempo. Todo se quedó allá lejos”.

## PRESENTE Y PORVENIR

No se tendría una visión completa de la poesía nueva nicaragüense sin contar a un poeta español, de la Compañía de Jesús, que desde hace algunos años reside en Nicaragua: el padre Angel Martínez. Llamarle español no sería enteramente exacto, porque el padre Angel es, sobre todo, un poeta de nosotros. El está doblemente ligado a la poesía nicaragüense, por una parte, por la influencia que la naturaleza y el ambiente nuestros han tenido en su poesía, su identificación con el paisaje y, por otra, por la influencia que esta misma poesía ha tenido en la formación de poetas jóvenes, y por haber despertado más que nadie una nueva generación con su clase de Literatura en el Colegio de Jesuitas, y con su gran ejemplo poético sobre todo. Por eso, no obstante su origen español, en un estudio de la poesía nicaragüense no puede faltar el padre Angel Martínez.

Un poeta jesuita es algo excepcionalmente raro, por esa férrea disciplina, el rigor casi militar del pensamiento jesuítico, con el que se aviene mal la licencia de la poesía. La del padre Angel conserva por eso una extraña rigidez interior propia de la Orden, que unida a su castellano abrupto de vasconce, a una dureza y sequedad de expresión militar e ignaciana,



dan por resultado una poesía totalmente distinta de las otras. Cierta suave influencia de la poesía andaluza con Juan Ramón Jiménez, que hay en sus poemas primerizos, podría engañar a un lector superficial, pero reparando bien en ellos siempre se encuentra una sobriedad, una disciplina de fondo y forma características. Si con alguna otra obra española podríamos comparar esta extraña poesía, sería con los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola (aparte de cierto descarnado conceptismo que a veces lo une estrechamente con el padre Gracián), pero, sobre todo, el parentesco más cercano de su poesía es con el gran poeta inglés, de su misma Orden religiosa, el árido Gerard Manley Hopkins, de quien ha hecho traducciones al español. El caso de Hopkins es muy parecido al del padre Angel. Como poetas jesuitas, creo que ellos dos son las únicas dos grandes excepciones poéticas de la regla —rígida regla— de la Compañía de Jesús. En ambos se revela esa misma inquietud religiosa tremenda, poesía de penitencia y vencimiento propio; Castidad, Pobreza y Obediencia. La disciplina férrea de la Orden, unida con las grandes agonías espirituales, con ese sentimiento terrible del vacío y del abandono de Dios que los ascetas conocen con el nombre de *aridez espiritual*. El caso de ambos poetas jesuitas es el drama del canto con la Cruz a cuestas.

Ese Dios de quien decía Hopkins que “viene a trabajar, El no viene a arrullar, viene a empollar y a sentarse en mí”, es el que ha dado esa sequedad lo mismo al padre Angel que al poeta inglés, esa ausencia de arrullo digamos; pero es curioso que hay una circunstancia especial en el padre Angel que lo diferencia esencialmente de Hopkins: el haber estado en Nicaragua. Digo esto porque basta la lectura de cualquier poema suyo para darse cuenta de que la presencia del paisaje nicaragüense es siempre en él

una sensación de alivio. El clima cálido, la vegetación licenciosa del trópico y, sobre todo, esa quietud disoluta del lago de Nicaragua, frente al cual él tiene su celda de jesuita, esa muelle sensación de “yo qué pierdo” y de hamaca del paisaje nicaragüense, ejercen una notable influencia calmante en su poesía. Toda su poesía está constantemente ante el paisaje, y para la expresión de cada uno de sus estados de ánimo acostumbra lo que San Ignacio en las meditaciones de sus ejercicios espirituales llama *la composición de lugar*, o sea el arreglo de escenario, digamos por ejemplo: un atardecer en el lago, un cielo azul, una ceiba florecida. Y a esta penetración en el paisaje, *composición de lugar*, se debe esa frecuente dualidad de su poesía, hombre y paisaje, sosiego y desasosiego, sequedad y florecimiento, muerte-vida, identificados y confundidos de tal modo, que es difícil separar lo uno y lo otro. He aquí un paisaje típicamente suyo, por ejemplo:

“Esta es mi hora inquieta. — ¡Inquietadora! —.  
De cinco a cinco y media de la tarde.  
Este desasosiego. Este angustioso  
mirar a todas partes,  
sin fijar en ninguna la mirada,  
y ver cerradas todas las salidas del día,  
ni un avión por el cielo, ni una nube,  
todo azul y cerrado, todo liso,  
ni las alas de un pájaro,  
ni la sombra de un ángel en la tierra,  
toda verde y cerrada, toda lisa,  
ni una vela en el lago, ni una ola,  
ni un pez muerto: cerrado todo y liso.  
Sin salida en el día igual y solo.  
¿Será la noche muerta  
de salida a algún mundo y a algún cielo



donde me halle distinto del que soy todo y lejos, quieto y mudo,  
en esta hora inquieta?

¿O no habrá más salida que la muerte?

¿O tampoco en la muerte habrá salida?

El profeta gritaba:

‘Miré a la tierra, y era vacío y nada sólo.

Miré a los cielos, y no había luz en ellos’.

Miré a los cielos.

Manecitas inquietas de la ceiba:

todas sus hojas tienen, al moverse,

el verso de esta hora.

Esta es la hora inquieta: cuando todo  
calla en el corazón profundo de la tarde,  
cuando mi corazón sin brújula se exalta,  
cuando cualquier rumor es alarido — ¡dentro!—,  
cuando me canta el pecho y no le entiendo,  
cuando me llama Dios y no le oigo. . .”.

Todos nuestros paisajes han hallado su voz en el padre Angel Martí-  
nez: el lago de Nicaragua, siempre ante su vista en la ventana de su celda,  
inseparable a su poesía; las ceibas abundantes en esa región, las garzas y las  
islas vecinas. En un caudaloso poema, *Río hasta el fin*, ha cantado casi en  
una epopeya al río San Juan. Desaguadero del lago, el San Juan es el eje de  
nuestra exigua nacionalidad, y con sus aguas corre toda nuestra historia, la  
conquista, la piratería, las invasiones extranjeras. Su canto al río es el  
canto a la historia de Nicaragua, la selva fabulosa, las ruinas heroicas, los  
remeros anónimos que apenas turban la quietud de las aguas, la civiliza-  
ción arrasada por la vegetación y las lluvias. Este cuantioso poema, honda-  
mente nacional, es la más exacta expresión de la inquietud nicaragüense, la  
inquietud del canal. Desde el principio al fin, este canto descorazonado es  
una gran añoranza del mar. No hay una sola región, un solo paisaje nues-  
tro que el padre Angel no haya cantado, y por eso podemos considerarlo  
perfectamente como un poeta de nosotros, porque, como lo ha dicho él  
mismo: “no es que yo cante a Nicaragua: Nicaragua canta en mí”.



Esta ligera revisión de la poesía nicaragüense —incluyendo a Angel Martínez— nos ha demostrado que Nicaragua tiene algo que decir, que es una tierra con mensaje la nuestra. Con el primogénito Darío estalló por fin una voz reprimida durante siglos; pero esta nueva actividad volcánica de la poesía nos indica una voz no agotada, un deseo de expresión no satisfecho todavía. Y quien sabe si todo ello no son sino señales, huellas genealógicas que va dejando en la poesía nicaragüense alguien que ha de venir.

Ahora, en Nicaragua como en todas partes, está llegando ya una nueva generación. Estos últimos 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 nueva, novísima poesía, existe ya en América y España, ha alcanzado ya 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 ya penúltima generación literaria, surgida hace un cuarto de siglo, está ya dejando de ser, sin embargo, esa poesía dispersa y fragmentaria, poesía en añicos, como antes.

Entre los de esta generación en Nicaragua, Carlos Martínez Rivas, con su magnífico poema juvenil *El Paraíso recobrado*, representa ya el encuentro de la diafanidad, de la poesía clara, sencilla nuevamente y asequible. Lejos de esa poesía excesivamente enrarecida y aérea de Juan Ramón Jiménez y del invisible puritanismo estético de la poesía pura, desinfectada, y lejos también de esa otra poesía ciega y mineral, de subsuelo, de lamosa descomposición química, de raíces, la poesía atrofiada y de topo de Neruda, Carlos Martínez es el deseado equilibrio, la poesía sobre la superficie



de la tierra, al nivel del hombre, humana. Es la poesía hablando de pronto en el lenguaje de todos los días, al alcance del conductor de tranvía, del comerciante y de la colegiala, y es sólo culpa de ellos si no la entienden. Su sencillez es el esfuerzo en contra de la literatura, de la expresión elaborada, y por eso parecen salidos de un baño sus versos, en un mundo nuevo, acabado de nacer, sin escuelas, sin estetas, sin obras literarias. Carlos Martínez expresa cada cosa tal como es, sin modos y sin modas, poesía de “al pan, pan, y al vino, vino”; poesía genuina y suficiente de la palabra pan, sin juegos de palabras, sin sutilezas, sin metáforas, “con que el vecino habla a su vecino”, como decía Berceo. Su expresión es muchas veces el lugar común por eso. El idioma no es otra cosa que el gran lugar común, al fin y al cabo, el lugar de comunión y de comunicación de todo un pueblo; pero el poeta, por su originalidad, tiene que hablar distinto de su vecino, y elabora y sublima tanto el idioma (lo cual es bueno), que al fin llegan a no entenderle sus vecinos, lo cual es malo, y, sobre todo, él ya no puede expresar aquello que expresan sus vecinos, cosa que es más mala todavía. Carlos Martínez quiere regresar a la poesía, al lugar común, que es el lugar del pueblo, el primitivo lugar de la poesía, y precisamente saca de allí su novedad, de lo gastado; y ese lugar olvidado de tan común, virgen otra vez de la literatura y que los vecinos desde hacía mucho no estaban acostumbrados a oír a los poetas, adquiere por boca suya un brillo inusitado. Lo *original* de él está precisamente allí, en lo común, en lo más difícil, en la expresión sencilla, *originaria*, que es la comunal, y no la excéntrica:

“La conocí una mañana  
en el aeropuerto de San José de Costa Rica”.

No porque use la misma sintaxis llana de la prosa de ninguna manera es prosa esta poesía. No hay tal de que sea de la prosa esa sintaxis: es del lenguaje oral y vivo del pueblo, y la poesía tiene igual o más derecho que la prosa para reproducir ese lenguaje. Porque la poesía no es el idioma en traje de etiqueta, como algunos creen. Carlos Martínez demuestra que puede hablar como el vecino habla a su vecino. Escribe versos con la misma voz con que platica, sin esa pretensión estética de concurso de belleza que tienen ciertos escritores. Escribe versos como quien no los escribe, como quien nunca en su vida ha tenido la menor intención de escribir un verso, que es la mejor manera buena de escribir versos. Parece que es una simple plática de deportes, de paseos en bicicleta, de muchachas, y con toda naturalidad, allí donde menos se esperan el profesor de Literatura y el banquero, salta la liebre.

Esta poesía de juventud, el mismo poeta la oscurecerá más tarde con una poesía mejor seguramente; pero ella es ya una verdadera renovación de todos modos. Su *Paraíso recobrado* de los diecinueve años, más que el último poema de adolescencia, es su primer poema de madurez, creo yo, y por tanto en cierta forma primerizo. Es el momento de transición entre ese mundo radiante de colegialas de quince años, fiestas, parques, canciones, amores juveniles y películas, que con tan acabada perfección y dominio ha dado en sus poemas anteriores, y otra realidad más trascendente tal vez, más hondamente humana, pero con la que el poeta no logra completamente aún la destreza y el dominio de antes. Es este un defecto que indica superación y le honra. Defecto de la edad nada más y, por tanto, que se cura con el tiempo. Sin embargo, tengo obligación de decir que nadie en Nicaragua hasta hoy, ni Rubén Darío tal vez, ha gozado de tanto don poético, tanto “estado de gracia” de poesía como él. Y es bastante decir.

Ernesto Mejía Sánchez también ha adquirido ya una poesía de suficiente coherencia y claridad. También él habla con una expresión directa y cotidiana, pero su poesía no está tanto en lo propiamente cotidiano y común de esa expresión como en Carlos Martínez, sino en cierto sentido velado, oculto, que él pone en las palabras comunes. Es una poesía clara, pero llena de secretos, que a cada uno se entrega en voz baja y en privado. Una poesía que vale más por lo que niega que por lo que entrega, más por lo que calla que por lo que dice. Desde aquel comienzo, por ejemplo, de su poema *La carne contigua*, de prodigiosa cautela poética: “Mi hermana, dijo Amnón, está desnuda”, sus palabras aparentemente no dicen nada por no decir demasiado tal vez. Después de la lectura de cada poema suyo se siente una rara sensación de revelación velada, de “estar en el secreto”. Más importante que lo que se entiende es lo que se sobrentiende, aquello que al final de cada verso deja por decir, como si terminara sus frases siempre una sílaba antes, al borde del misterio. El callar algo es un medio más de expresión para él, una verdadera figura literaria. Hay que ser sagaz y avisado ante cada poema, porque para él la poesía es eminentemente de palabras, no de sentimientos ni de ideas, y las palabras, que son apariencias, engañan. De ahí esa especie de doblez o doble sentido de su poesía. Dobleza que es inherente al lenguaje, además, pues ya la misma etimología de la palabra *palabra* lleva en sí la marca de la mentira: *parábola* esto es, desviación, rodeo, expresión indirecta. Las palabras siempre son de dos caras, como las monedas; cara y cruz; el espíritu y la letra. Así vemos que la palabra *desnudez* en *La carne contigua*, palabra clave del poema, como un juego a cara o cruz, lo es y no lo es a un mismo tiempo. Hasta que después de muchas vueltas jugando a *desnudez o túnica, desnudez o túnica*, la palabra se convierte en hecho, se hace unilateral y estable, y entonces cesa el dilema: *desnudez*.

Toda poesía está hecha de palabras, pero en ésta de Mejía Sánchez la palabra es al mismo tiempo el tema de su poesía. *Palabra* es la palabra más usual en sus poemas (como también la variante aritmética de *número*). Sus

palabras y números siempre tienen algo de ciencias ocultas, de magia, algo diabólico y sibilino. Es el consciente del engaño de la *palabra* (parábola), y con frecuencia se le nota por eso un deseo de realizarla, de hacerla real, encarnarla en algo:

“Ahí, en el lugar,  
en que cité a la luna, aparezca,  
blanca como ella. Que esto  
se cumpla; que no sea mentira”.

Porque la palabra que no se encarna; que no se hace verdad (*verbo* en el lenguaje de San Juan), es cosa del demonio, el padre de la mentira. Esta concepción demoníaca de la palabra nos da la interpretación de *La carne contigua*, poema lleno de tabúes, construido todo él alrededor de una palabra: la desnudez de Tamar. El pecado de Amnón es un pecado de palabra, “es cierto que estaba como sin decirlo cuando las dijo. Pero es cierto que las dijo”. El demonio entró a su boca por las palabras, y estas palabras después, demoníacamente, se encarnan en una carne desnuda. Puede entenderse en el hondo sentido teológico de este poema que el pecado termina donde empieza el acto, donde se realiza la palabra (“Su voz donde nació su pecado”). El pecado de estas palabras alcanza después hasta el mismo hermano menor, de una inocencia evidente (“sin saberlo y como que sabía”), y si no es porque se desdice de ellas a tiempo, la hermana se hubiese desnudado de nuevo.

Es muy importante este concepto diabólico de la poesía en Mejía Sánchez (parábolas, parábolas, parábolas), porque de ahí nace una teoría de exactitud, una meticulosidad aritmética de la expresión que no es sino su deseo de dar realidad y verdad a la palabra. Por los caminos torcidos de la palabra busca la realidad, la redención de la mentira: “No temas, no —llegará el maligno. Di —estas palabras, como si fuesen— verdaderas. . .”.

Es un peligroso camino este de Mejía Sánchez, porque mucha exactitud y mucha perfección técnica, mucha elaboración de las palabras pueden hacerlo caer a uno en vanidad, esto es, en retórica; envolver al poeta en la



red mentirosa de las palabras. Este es el pecado de poesía pura, la idolatría de la palabra, el pecado de soberbia de los ángeles. Que su omisión sea siempre la de hacer verdad con las palabras, con las mentiras, pero sin entregarse a ellas. Esa es la misión de la poesía: que en el reino de la ficción no haya ficciones. Como lo ha pedido él mismo en sus *Ensalmos* y *Conjurios*, que las palabras, las mentiras, que él elabora, se verifiquen siempre, y que el sueño encarne dulcemente: “y que sea mujer”.

Esta generación también tiene poetas más jóvenes aún. Seguramente todos ellos han pasado ya esa edad límite en que todavía se puede ser o no ser poeta, pero no sé si les permita ya una poesía definitiva su adolescencia. Ellos son: Ernesto Gutiérrez, Raúl Elvir, Fernando Silva y Rodolfo Sandino. Anticipo estos nombres que de un momento a otro van a ser conocidos. Ellos serán la próxima revelación de Nicaragua. El tiempo será testigo.

Con ellos, la poesía nicaragüense, que comenzó con el desesperado viaje a nado de Darío, se abre otra vez a nuevas aventuras y nuevos viajes. Hemos visto que a través de ella existe una misma inquietud de viajes. El gran anhelo mítico del Estrecho Dudoso la cruza de parte a parte como una arteria de angustia: el intemporal y desasido de todo, Alfonso Cortés; Pallais, que vive en Brujas de Flandes; Salomón de la Selva, añorando en inglés la ciudad tropical; los viajes inolvidables de Joaquín; Pablo Antonio, con su gran deseo de “abarcas con un brazo de mar las islas que otros navegantes han poseído”. Finalmente, los novísimos ya empiezan a traer también el mismo mensaje de éxodo. La nueva generación se inicia con viajes otra vez. Con ella estamos otra vez en el mismo lugar de partida de Rubén, en una tierra divisoria y de tránsito, “la tenuidad más delicada que separa una América de otra”<sup>5</sup>. Punto de partida y punto de regreso.

“Porque vivir no es necesario, pero sí navegar”.

---

5 *Aime Cesaire: Retorno al país natal.*