SER Y CARACTER DE LA POESIA HISPANOAMERICANA

POR

JULIO YCAZA TIGERINO

Dentro de la fundamental unidad de la literatura castellana es posible señalar, con bastante precisión, vitales diferencias americanas con la cepa peninsular europea.

No es por un afán de originalidad por lo que hablamos de diferencias americanas con relación a la literatura y a la cultura españolas en general. No en balde Hispanoamérica es un continente mestizo y no en balde la tierra y el paisaje de este Continente pesan con influencia telúrica insoslayable sobre el propio hombre europeo.

Por otra parte, las diferencias americanas han sido notadas, como veremos luego, por diversos poetas españoles conocedores de nuestra literatura y de nuestros poetas, y ya en Rubén Darío se destacan claramente por la raíz americana y nicaragüense de su poesía, a pesar de que un estudio superficial de la misma ha llevado a muchos críticos a desconocer esta raíz de nacionalidad que caracterizan la genialidad y la humanidad de Rubén.

En Chile hemos oído decir alguna vez que Rubén Darío era chileno. Para los argentinos su verdadera Patria era la Argentina. En España un prologuista de sus obras completas se empeña en demostrar que el poeta es más español que americano. Pedro Salinas, en su conocida obra *La poesía de Rubén Darío,* le inventa una *patria summa,* suma de muchas patrias.

Pero precisamente en ese ser de todas partes, golondrina de múltiples aleros, consiste su ser nicaragüense; impulso de universalidad por herencia de historia y mestizaje, por vocación telúrica y geográfica. Y luego una imaginación alimentada física y psíquicamente por la exuberancia de la tierra, por el clima del trópico, clima de siesta propicio no tanto al sueño cuanto al ensueño y a lo que podríamos llamar el *entresueño,* que es un poco subconsciente, un poco más estar cerca de la realidad, porque ella encierra belleza suficiente para no necesitar el hombre de la evasión. Y también una supervaloración de los sentidos («una sensual heperestesia humana», dice Rubén de sí mismo). La naturaleza del trópico es tan viva y tan real que envuelve totalmente

al hombre. Los sentidos tienen estímulo y ocupación constantes. De aquí su desarrollo prematuro y su madurez lograda, y a veces, con frecuencia, exagerada. Además de este estímulo exterior hay una agudización que viene por la sangre. El cruce del español con el indio significó necesariamente un desbordamiento pasional, un choque bárbaro y primitivo que dejaría su huella ineludible por muchas generaciones.

He aquí lo típico nicaragüense de Darío, lo diferencial, lo que explica el mestizaje de su poesía, ese carnalismo americano que con él se inaugura en la literatura castellana llevando un soplo renovador de elementalidad y de primitivismo al mundo racionalizado e intelectualizado de la cultura occidental.

El erotismo de la poesía de Rubén es el triunfo del deseo elemental en toda su limpieza y pureza primitivas, sin individualizaciones románticas ni complicaciones intelectuales, el impulso de la materia universal y elemental que hacía cantar a Walt Withman:

El amor por el cuerpo de un hombre o
mujer frustra toda explicación, sus
cuerpos mismos frustran toda explicación.

(«Yo canto el cuerpo eléctrico.»)

porque:

El sexo contiene todas las cosas: cuerpos,
almas,
ideas, pruebas, purezas, delicadezas, resultados,
promulgaciones ..., etc.

(«Una mujer me espera.»)

y porque como canta Rubén:

... la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

(«Cantos de Vida y Esperanza», XXIII.)

Este erotismo elemental de Rubén, que, como señala Salinas, subvierte la concepción europea de la vida mental y del arte al convertir la materia en musa o materializar la musa: «la mejor musa es la de carne y hueso», lleva en sí un profundo sentido americano de revalora-

ción y sublimación del cuerpo y de integración de la materia con el espíritu. Dice Withman:

Si hay algo sagrado es el cuerpo humano.
¡Oh! digo que estas cosas no son sólo las
partes y poemas del cuerpo, las partes
y poemas del alma.
¡Oh! digo que son el alma.
(«Yo canto el cuerpo eléctrico.»)

Y Rubén:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
dijo Hugo—, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!
.....
En ella está la lira
en ella está la rosa
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.
.....
por eso el iris tiéndese y por eso
humano genio es celeste progreso.

Este carnalismo inicial de Rubén, con su sentido profundamente americano de revaloración de la materia se irá acentuando en la poesía hispanoamericana, estilizándose y adquiriendo consistencia cultural. Así en Neruda, para no citar sino a uno de los más genuinos y auténticos poetas de Hispanoamérica, su poesía toda es un entregarse a las fuerzas elementales y un canto a la materia pura sublimada poéticamente e identificada muchas veces con los más radicales sentires y pensares del espíritu, una lírica desordenada y multiforme en que palpita toda la angustia y la rebeldía del espíritu americano frente a una cultura reducida ya a puras formas y fórmulas vacías e inconsistentes.

En *Ritual de mis piernas,* Neruda canta:

lo enteramente substancial, sin complicado contenido
de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:
nada sino lo puro, lo dulce y espeso de la propia vida,
nada sino la forma y el volumen existiendo,
guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.

En *Las furias y las penas* baja a lo puramente instintivo, sin literatura, sin idealismo romántico:

al acecho de un metro de piel fría,
al acecho de un ramo de inaccesible cutis.

Y en *Alturas de Macchu Picchu* encuentra la salvación del arte y de la vida en el contacto con la pura materia de América:

como una espada envuelta en meteoros
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

A nuestro juicio el más importante aporte inaugural de Rubén a la poesía nicaragüense y a la poesía hispanoamericana es este carnalismo americano, este sentido de vuelta a lo elemental como camino de integración o reintegración de la unidad natural de espíritu y materia.

Es de este carnalismo, de esta vuelta a lo elemental, de lo que nace la potente revirginización del lenguaje que se opera en Rubén y a través de Rubén.

Desde luego, la obra de Rubén es múltiple y extensa y no pretendemos enjuiciarla en este breve ensayo. Para ello se necesitaría más de un libro. Señalemos, sí, el hecho lamentable de que tal enjuiciamiento completo no se ha realizado y que casi todos los libros sobre Rubén se detienen en la anécdota, en la biografía o en las supuestas fuentes de su inspiración y posibles influencias. Ni siquiera el libro de Pedro Salinas es completo ni definitivo, aunque como un primer intento de valoración literaria merece la más alta estimación y reconocimiento.

En esa obra extensa de Rubén hay que distinguir la veta auténticamente americana descubierta por él y las retóricas más o menos brillantes que la visten y envuelven y que tienen a su vez su propio mérito y genialidad.

El mitologismo helénico de que hace alarde cultista gran parte de la poesía rubeniana, así como el orientalismo exótico e imaginativo que campea en muchos de sus poemas no son sino una simbología fácil por tradicional y convencional para expresar hondas vivencias telúricas y carnales del fauno americano que era el propio Rubén, tan diferente en su concepción poética y erótica, del concepto griego del arte y de la vida. Ya lo dijo el propio Rubén:

En mi jardín se vió una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva.

En *Divagación* los amores exóticos que describe con lujo de imágenes y retórica orientalista sólo le sirven para exaltar el amor universal, el amor sin amada, puro instinto elemental:

ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita;
ámame mar y nube, espuma y ola.

Detrás de la tramoya pictórica y sonora de las princesas, pajes, cisnes, marquesas, pavos reales, no hay más que un sensualismo elemental y exuberante. Y el poeta lo confiesa:

como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verlainiana,
y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana;
todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía
y sin comedia y sin literatura...:
si hay un alma sincera, ésa es la mía.

«Sensación pura» y «vigor natural», y también retórica pura que no engaña sino al que se quiere engañar, al que toma el rábano por las hojas. Nada de mixtificaciones, de darnos retórica por sensaciones, de trabucar y alambicar sensaciones y sentimientos en beneficio de una retórica:

si hay un alma sincera, ésa es la mía.

y en otro poema:

por eso ser sincero es ser potente,
de desnuda que está brilla la estrella.

La validez de toda retórica descansa en la limpieza de su función de tal.

En Rubén, pues, se advierte ya en forma definida la diferenciación de lo americano con respecto a lo europeo, y más directamente con respecto a lo español, que es al mismo tiempo lo más inmediato y afín a lo hispanoamericano.

Rubén Darío —dije en otra ocasión— es el primer fruto auténtico y vigoroso de la originalidad cultural de Hispanoamérica.

La raíz diferencial de lo americano frente a Europa creemos encontrarla en el primitivismo telúrico y humano de este continente al que Keyserling llama «el continente del tercer día de la creación», en el modo de ser primitivo propio de la humanidad americana, que se caracteriza por un vincularse íntimamente al mundo corpóreo, al mundo sensible, por una mayor integración y compenetración humanas del espíritu y del cuerpo, de lo anímico y lo sensorial, un más poner el alma en los sentidos, y a través de los mismos, un participar el alma en plenitud del mundo material, el cual es elevado en esta forma a una mayor y más justa participación en el cultivo vital del hombre, es decir, en la cultura. Esto que llamamos una *revaloración de la materia* se

da en América frente a una Europa, en la que ha existido, ya desde la Edad Media, lo que el escritor inglés Watkin señala como «una hendidura entre carne y espíritu».

Esta revaloración de la materia, rasgo esencial del primitivismo americano, se traduce primero al campo de la cultura y del arte precisamente en un carnalismo vital, que en Rubén Darío encuentra, como dijimos, expresión plena y definida, y que acaso sea la causa eficiente de su fertilidad poética y de la potencia renovadora de su poesía.

No podemos extendernos en desarrollar ese carnalismo fundamental, esa revaloración de la materia, que se da en todas las manifestaciones espirituales de Hispanoamérica, incluso en el catolicismo hispanoamericano, y que en Neruda se patentiza hasta el extremo en poemas, como su «Entrada en la madera», donde llega a la propia esencia material «la dulce materia, rosa de alas secas».

Se podría incluso señalar este rasgo como un lazo de parentesco continental con la literatura norteamericana, en la que poetas como Walt Withman construyen con su primitivismo una unidad fundamental de espíritu y materia:

Haré los poemas de la materia porque
creo habrán de ser los poemas más espirituales

(«Al partir de Paumanok-6.»)

Pero esto nos llevaría muy lejos de nuestro propósito en esta ocasión.

De esta revaloración de la materia, de este participar el alma en plenitud del mundo material, nace otra característica de la poesía hispanoamericana, y es su fundamental preocupación por las cosas, por los seres y objetos concretos, por el universo cotidiano. Parodiando al apóstol podemos decir que nada de lo que rodea al hombre es ajeno a esta poesía. Todas las cosas, aun las más triviales, tienen un misterio propio, una relación mística con el todo; y el poeta que tiene el vital sentido de ese misterio y que se siente también como inmerso él mismo en el universo, quiere abarcar en su poesía todo ese mundo material de cosas creadas.

El joven poeta español José María Valverde contrapone ese abarcar de *cosas* de la poesía hispanoamericana con la abstracción intelectualista de la poesía española y europea, que aletea casi enteramente en el etéreo mundo de las ideas y de los conceptos, desasida de la vital materia circundante del hombre.

Oigamos lo que nos dice Valverde. La cita es larga, pero sus conceptos son muy significativos:

«Profunda lección es la que nos viene ofreciendo la poesía americana con nutrirse de «cosas», de las cosas pequeñas y amadas de cada día, sin miedo a lo trivial ni a la anécdota. En ella puede encontrarse todo lo que amamos y contiene para nosotros un significado de afecto: los objetos domésticos, los lugares de los paseos, los nombres, los vestidos, las fechas... Por el contrario, en nuestra orilla europea hemos llegado al extremo opuesto de idealización, de abstracción, quizá hasta prescindiendo de la realidad —fuente de amargura y limitación— en la búsqueda de la belleza y de Dios; y si hoy parece iniciarse una vuelta a las «cosas» humildes que pueblan la vida, es de un modo añorante y lejanísimo, con una profunda distancia abierta entre el alma y la realidad, que en vano trata de superar este último regreso desesperado.

El tono trágico de estos poetas no se opone a la alegría, porque se reúne con ella en una común raíz de vitalidad, de salir de las mismas entrañas de los poetas. Podrá ser amarguísima esta poesía —con amargura animal, palpitante, no cerebral—, pero siempre abre futuros, posibilidades sin fin, en tanto la poesía que se hace en la orilla de Europa, por mucho que contenga su tristeza con elegante discreción, deja ver un horizonte que se cierra, un momento de fin de capítulo de la historia.

Allá el tiempo es futuro, es riqueza, es algo que se posee realmente como la tierra; acá es pretérito, pesa en la espalda y está tan oprimido el futuro que no podemos más que pensar en ir resolviendo cada día conforme se presenta.

Por eso allí la poesía se complace en las cosas mínimas, por eso es alegre, animosa —casi siempre amorosa— y, como no tiene prisa, se vuelve juego a veces. (Así nos parecen los americanos unos «estetizantes» de la poesía, es decir, que la reducen a mero arte.)

En cambio aquí la poesía ya ha tenido que volverse tan desnuda, sincera y desprendida de los momentos y las cosas como la voz del hombre que va a morir. Así se comprende la prisa trágica de los «ismos», sucediéndose rápidos como reyes godos; se comprenden las abstracciones y la vena actual que llena a Europa de poesía religiosa» (1).

Conviene, sin embargo, aclarar que no es la anécdota, la trivialidad de las cosas, lo que encierra esta poesía americana que comenta Valverde. La fuerza de esta poesía consiste en su descubrimiento del misterio que tienen las *cosas* sólo aparentemente triviales.

La lección poética que los poetas hispanoamericanos dan a los europeos no consiste en una cuestión de temática: ocuparse de las cosas. No. Consiste fundamentalmente en la poética de las cosas, en

---

(1) José María Valverde: *Un poeta de Nicaragua: Carlos Martínez Rivas.* Revista «Estrella del Mar» núm. 536. Madrid.

la mirada elemental y limpia que permite descubrir las cosas, aprehenderlas y luego nombrarlas, ubicándolas en el lugar que les corresponde por su misteriosa vinculación con el universo todo, y no sólo con el hombre.

Así, Rubén Darío nos dirá:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente.

(«Lo fatal.»)

Lo contrario del poeta que humaniza y hace hablar a las cosas, aquí el poeta busca las cosas como tales cosas, como materia, trata de identificarse con ellas.

Y Neruda:

Sucede que me canso de ser hombre.
.....
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana.

(«Walking around.»)

Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.

(«Unidad.»)

Lo característico de la poesía auténticamente hispanoamericana en este aspecto viene a ser, pues, el predominio de lo elemental sobre lo intelectual y sobre lo sentimental.

No es, como dice Valverde, que la poesía se ocupa de todas las cosas que contienen «para nosotros un significado de afecto». Más bien cabría decir que todas las cosas entran en la poesía porque todas tienen para el hombre un significado no precisamente de afecto, sino un significado más hondo de secreta unidad material y espiritual.

Como dice Neruda:

Me rodea una misma cosa, un mismo movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes
se unen en torno a mí como paredes.

(«Unidad.»)

Las cosas que parezcan más opuestas se igualan y unifican en su raíz material. Son «pura materia elemental», según la explicación que Amado Alonso obtuvo directamente del propio Neruda.

Con esto señalamos una tendencia, una dirección de la autenticidad poética hispanoamericana. No queremos decir que en la poesía hispanoamericana no exista ese otro tratamiento de las cosas en cuanto significado de afecto, que llega incluso al fetichismo romántico. Poemas como «La vieja llave», de Amado Nervo, son ejemplo de esa poesía afectuosa de los objetos vinculados al recuerdo sentimental, poesía que también se da en España en buenos poetas menores, como Ricardo Gil:

Abierto está el piano;
ya no roza el marfil aquella mano
más blanca que el marfil.
La tierna melodía
que a media voz cantaba, todavía
descansa en el atril.
En el salón desierto
el polvo ha penetrado y ha cubierto
los muebles que ella usó;
y de la chimenea
sobre el rojo tapiz, no balancea
su péndula el reló.

(«Tristitia rerum.»)

Pero esta poesía nada tiene que ver con esa otra poesía a que nos venimos refiriendo, en que las cosas se enumeran simplemente como símbolos de lo elemental: rosas, palomas, mariposas, abejas, piedras, espadas, metales, campanas, golondrinas, etc.

Como en Walt Withman con su formidable inventario cósmico:

Siempre la materia que cambia, que se desmorona, que vuelve a unirse.

(«Imágenes.»)

Tampoco vamos a negar la fuerte corriente intelectualista, de influencia europea, que existe en la poesía hispanoamericana de las últimas generaciones. Poetas como los mejicanos Javier Villaurrutia y José Gorostiza y los argentinos Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal son exponentes de una tendencia poética dominada —como dice Cintio Vitier— «por la aspiración a la belleza intelectual».

Creemos, sin embargo, que esta tendencia, a pesar de la excelente calidad de algunos de sus cultivadores, no está en el camino de las grandes posibilidades artísticas de la genialidad hispanoamericana.

El mismo Vitier, en su introducción al tomo I de la *Antología de la Poesía Iberoamericana —1925 - 1955—* (Colección Literaria Obregón.

Méjico), dedicado a Centroamérica, Méjico y las Antillas, señala la existencia, dentro del arte y de la cultura iberoamericanos, de esas dos corrientes o tendencias: la telúrica y la europeizante. «De hecho —dice—, los dos planos aludidos —el de la cultura y el de la tierra—, que por lo demás no se producen en campos excluyentes, han creado ya dos líneas de escritores en Hispanoamérica: una pudiera ejemplificar Borges; la otra, Vallejo. La primera se funda en la conquista de la tradición europea con fines propios y distintos no sólo como arsenal de instrumentos formales de expresión, sino también como cultura reducida a materia, a arcilla de otras elaboraciones que no se comprometen con el proceso que las hizo posibles. Ese disfrute de la cultura como fiesta, esa utilización de sus energías para expresar «otra cosa», no ha sido bien entendida casi nunca por los telúricos. Pero también éstos, en su profunda ingenuidad, tienen razón, porque hay sin duda en América un enigma que desde el fondo del paisaje, los siglos y las razas, nos llega como una demanda oscura a la que ninguna solución especulativa puede dar aplacamiento. Esa demanda —que no hay que confundir con el tópico europeo de la virginidad americana, en cuya trampa han caído tantos poetas y novelistas nuestros— es la que sentimos en los pocos instantes de poesía primigenia que hemos tenido.»

A nuestro juicio, ese «enigma que desde el fondo del paisaje, los siglos y las razas nos llega como una demanda oscura», ese misterio americano que sólo la «poesía primigenia» ha sentido y expresado, implica un modo especial de ser y de comprender, una actitud propia frente a la vida, una mirada distinta frente al universo, y exige, en consecuencia, unos medios y formas diferentes de expresión, un lenguaje poético, vale decir creador, que sea propio y original. Llámese esto originalismo, telurismo o de cualquier manera, ello constituye lo auténticamente americano o hispanoamericano.

En el lenguaje poético encontramos, pues, otra diferencia o característica fundamental de la poesía hispanoamericana. Federico García Lorca lo observó desde su propia tierra española. Cuando presentó a Neruda en un recital dado en la Universidad de Madrid, dijo: «La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas de trópico, de meseta, de montaña; ritmos y tonos distintos que dan al idioma español una riqueza única. Idioma ya familiar para la serpiente borracha y el delicioso pingüino almidonado. Pero no todos estos poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares, y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas, sobre todo francesas. Pero en los grandes, no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa de América. Bloques a punto de hundirse, poemas sostenidos

sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje. Estos poetas dan el tono descarado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con las fuentes de nuestros clásicos; poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme al ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle.»

Otro poeta español y uno de los más nuevos, José María Valverde, atrás citado, descubre en «la palabra inocente», de César Vallejo, el espíritu interior, el sentido organizador y las valencias de un lenguaje propiamente americano. Valverde nos habla del «carácter conversacional» del lenguaje de los poetas hispanoamericanos, y compara el de Vallejo con el lenguaje de los niños, para quienes una palabra «empieza no sabiendo lo que va a ser», y «termina por aceptar su obligación tradicional y la herencia de su significado, pero siempre, más o menos, con una levísima inflexión nueva en su modulación, un pequeño giro angular en el sentido de su marcha, que tal vez la lleve a comarcas imprevistas». «En el habla hispanoamericana, esta novedad de inflexión se halla fomentada por una mayor libertad y menor peso histórico; en el lenguaje de Vallejo, las palabras se encuentran en un estado que bien podríamos llamar radioactivo, disparándose y saltando de su lugar de clasificación a otros, salidas de sus casillas. La fuerza de sugestión fantástica y emotiva de los vocablos llega en él a su máximo, incluso a la invención mágica de palabras» (1).

En el lenguaje de otro poeta profundamente americano, Pablo Neruda, el filólogo español Amado Alonso encuentra lo que llama «prosismos», «una actitud íntima de prosa», «demasiada materia desatendida por el espíritu» y «gestos verbales» que «revelan una actitud íntima de diálogo con el lector», lo que Valverde llama en Vallejo «carácter conversacional». También observa «que el poeta se complace en perder el hilo sintáctico del pensamiento, dejando que asomen como burbujas libres palabras en libertad» (2).

Muchas de las incorrecciones del lenguaje que analiza Alonso en Neruda son modos de hablar típicamente hispanoamericanos, como la colocación de los adverbios en los siguientes versos que cita el crítico español:

el mar completamente ha empapado las plumas.

(«Josie Bliss.»)

estoy herido en solamente un pétalo.

(«Enfermedades en mi casa.»)

---

(1) José María Valverde: *Estudios sobre la palabra poética.* Ediciones Rialp. Madrid, 1952.

(2) Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda.* Edit. Suramericana.

Acaso en toda esta disquisición filológica los autores españoles no han llegado a una comprensión y explicación consecuente del lenguaje de estos poetas que es en muchos aspectos el lenguaje corriente hispanoamericano. Probablemente no sea la filología la ciencia llamada a darnos esta comprensión y explicación.

La observación transcrita de Amado Alonso sobre el lenguaje poético nerudiano: «demasiada materia desatendida por el espíritu», nos sugiere la idea, concordante con nuestras observaciones anteriores, sobre el predominio de lo elemental y la revaloración de la materia en la poesía y en el arte hispanoamericanos, de que el lenguaje de estos poetas nuestros y el lenguaje americano en general obedecen a este mismo oscuro y misterioso impulso elemental que da a cada palabra una realidad material propia, independiente de su valor lógico dentro del discurso racional y gramatical.

Acaso sea ésta y una misma la explicación del oscuro lenguaje literario de nuestros poetas y de las incoherencias del lenguaje de ciertos tipos o clases populares de Hispanoamérica, como el *pelado* mejicano escenificado y exagerado por «Cantinflas». Vestigios de estas incoherencias sugerentes del habla popular hispanoamericana encontramos ya en el *Güegüense,* la primera pieza de teatro mestizo en Nicaragua, esto es, la primera pieza de teatro popular nicaragüense.

Pero en el lenguaje literario y poético quien da cumplimiento a la primera etapa de independencia de la palabra como realidad con materialidad propia es Rubén Darío. Tal es el sentido de la musicalidad del verbo daríano.

Usando términos musicales, Darío concibe ya la separación entre la realidad del verbo y la realidad de la idea. «Como cada palabra tiene un alma —dice en las «Palabras liminares», de *Prosas Profanas*—, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces.» El concepto no es claro. Rubén lo trastueca en un afán idealizante de acuerdo con el arielismo de su época. Sin embargo, ya intuye la separación entre la *palabra,* sonido, música (y el sonido al fin y al cabo se percibe por los sentidos y es, por tanto, materialidad, expresión de la materia), y la *idea,* espíritu puro, creación puramente intelectual.

En las «Dilucidaciones» de *El canto errante,* este concepto quedará más claramente expuesto. Contradiciendo a Ortega y Gasset, quien afirma que las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y, por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores, dice Darío: «De acuerdo. Mas la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. En el principio está la palabra como única represen-

tación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deum.* La palabra no es en sí más que un signo o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica.»

La palabra, según Rubén, nace y coexiste con la idea. Es, pues, una realidad distinta de la idea. Y no sólo esto. Repitiendo o parodiando la frase bíblica, nos dice que «en el principio está la palabra» *(In principium erat verbum),* y no simplemente como signo, sino como única representación, «puesto que no hay antes nada que representar».

Todo proceso de creación comienza por la materia, supuesto desde luego el espíritu creador. Antes de crear al hombre Dios hizo el barro, del barro formó el cuerpo humano y luego infundió en él el espíritu. Antes de la idea, que es espíritu, está la palabra, que es sonido; es decir, materia. Al expresarse por medio de la palabra, del sonido, la idea se materializa, se hace sensible y sociable. Pero no porque la idea se convierta en materia, en sonido, sino porque se une, se asocia al sonido. El sonido, la materia, coexiste con la idea o, mejor dicho, ya existía antes «como única representación», según la frase de Rubén.

Esta separación de la palabra como realidad diferente de la idea es riquísima en consecuencias. Una de estas consecuencias es que la palabra, el sonido, puede sugerirnos una idea o muchas ideas diferentes y también colores, sensaciones. Es la magia de la palabra, pues, como dice Rubén, la palabra «lo contiene todo por la virtud demiúrgica». Las palabras pueden incluso darnos la clave de oscuros acontecimientos vitales, como en el poema de Ernesto Mejía Sánchez:

Para saber si el fruto de su vientre
ha de ser varón o niña, que tu mano
inaugure la sombra de sus ojos y
que pronuncie un nombre sin
recordar la noche de la sangre.
Si ella dice: rueca, o golondrina,
será mujer quien alegre tu casa.
Si dice, por ejemplo, amaranto,
será varón quien besará
a la madre. Si queda muda,
no te apenes, él hablará por ella:
que nacerá un poeta.

Otra consecuencia es que podemos inventar palabras y sonidos que expresen nuestras ideas y sensaciones propias y personalísimas, o violentar con tal fin las palabras ya existentes, cambiándoles su grafía o ubicándolas al margen de la sintaxis correcta, y hasta jugar con las

simples letras colocándolas de arriba a abajo o de derecha a izquierda, como hace Vallejo en los ejemplos que trae Valverde en su estudio citado atrás.

En el poema de la lavandera inventa la palabra *otilinas:*

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera,
lo lavaba en sus venas «otilinas»,
en el chorro de su corazón.

En *Trilce,* poema 51, leemos:

¡Oh estruendo mudo!
¡Odumodneurtse!

Y en *Trilce* también:

¿Qué se llama cuando «heriza» nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre, nombre, nombre, nombre.

Puesto que la palabra no es una imagen de la idea humana solamente, sino que tiene realidad propia, podemos asociar esa realidad con los impulsos vitales de las plantas, los instintos de los animales y las fuerzas de los elementos. Así, Rubén nos dice:

Lo que el árbol desea
decir y dice al viento,
y lo que el animal manifiesta
en su instinto,
cristalizamos en palabra
y pensamiento.

Y el Padre Azarías H. Pallais:

Do, re, mi, fa, sol, la, misa del mar en «la»
smaar, raag, braam, toomb, toomb, aaa
Do, re, mi, fa, sol, la, misa del mar en «la»
thaa, llaa, ssaa, thaa, llaa, ssaa.

Con este último ejemplo tocamos el problema del ritmo, ritmo interior y ritmo exterior, de la palabra y del verso, sobre el cual no podemos extendernos aquí. Hasta dónde el ritmo está ligado a la materialidad propia de cada palabra, y cómo el puro ritmo de la palabra, la materialidad del sonido, predomina sobre la idea como

expresión de lo instintivo en la poesía negra hispanoamericana, son temas interesantísimos que ponen de relieve la tesis que venimos sosteniendo de que el lenguaje poético hispanoamericano se caracteriza por una independencia de la palabra-materia frente a la idea-espíritu (independencia que no es ni puede ser absoluta) como fruto del predominio de lo elemental y de la revaloración de la materia inherentes al primitivismo americano.

Saltemos sobre estos sugerentes temas de la poesía negra hispanoamericana que dejamos apuntados para mejor ocasión, y señalemos aquí muy rápidamente una última característica diferencial de la poesía hispanoamericana, y que podíamos llamar su *futurismo.*

Los poetas europeos como Valéry y Antonio Machado, según señalé en mi discurso de ingreso en la Academia Nicaragüense de la Lengua, «hacen derivar la virtud poética, la fuerza de la palabra, como elemento lírico, principalmente del tiempo como pasado, de las cosas ausentes. «Se canta lo que se pierde», dice Machado. Pero el tiempo, además de presente y pasado, es futuro, y de este futuro, presencia o presentimiento puede extraerse también, como lo hace Rubén Darío, un gran caudal poético, y no sólo en el orden de las tentativas de la previsión, esperanzas, deseos y temores, como dice Valéry, sino también en el orden más puramente ontológico de la tentativa de infinitud y de eternidad. Pareciera que la exploración de esta otra dimensión lírica del tiempo, la del futuro en cuanto tal, que se traduce en preciencia y presentimiento, es más propia de los poetas hispanoamericanos.»

«Como hombre he vivido en lo cotidiano —expresa Rubén—, como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad.»

Recordemos aquí el libro de Neruda: *Tentativa del hombre infinito.*

En la cita que al comienzo hicimos de un artículo de José María Valverde se lee, respecto a la poesía de América vista desde la orilla europea: «Allá el tiempo es futuro, es riqueza, es algo que se posee realmente como la tierra; acá es pretérito, pesa en la espalda y está tan oprimido el futuro, que no podemos más que pensar en ir resolviendo cada día conforme se presente.»

En Rubén Darío este futurismo poético alcanza las altas calidades del vaticinio y de la profecía. Sus poemas de *Cantos de Vida y Esperanza,* en especial su magnífica «Salutación del optimista», son poesía del futuro, poesía de horizontes abiertos a la Historia por venir, poesía típicamente americana.

En un poeta de tan opuesta índole como Vallejo, el futurismo poético tiene un sentido trágico. Así, por ejemplo, en uno de sus

poemas prevé con toda claridad las circunstancias y el día de su muerte:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

(«Piedra negra sobre una piedra blanca.»)

Su «Redoble fúnebre a los escombros de Durango» termina con una esperanzada invocación a Dios y un acto de fe en el futuro:

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.

Y en el poema «Masa», uno de los más hermosos poemas de Vallejo, muestra la magnífica visión de un futuro en que la solidaridad humana triunfa sobre la guerra y sobre la muerte. El desarrollo del poema y su final son verdaderamente impresionantes:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras; te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Lo rodearon millones de individuos
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Una poesía así, transida de fe en la Humanidad futura, es la que extrajo de su experiencia bélica en la Europa del 14 el nicaragüense Salomón de la Selva, autor de *El soldado desconocido*. De esa misma experiencia guerrera, los poetas alemanes Augusto Stram, Walter Hasen-

clever, Ernest Toller, etc. —como señala Steban Baciu—, extrajeron una poesía de la desintegración, y los poetas franceses, con Guillaume Apolinaire, «un trágico humor».

«Creo no errar —escribe el autor brasileño en su *Poesia, vida e morte de Azarías H. Pallais*— afirmando que de la aventura bélica de Salomón de la Selva nació la primera poesía humanitaria, basada en la simpatía humana, que la primera guerra mundial dió a la literatura universal.»

Poesía americana, bajo «el símbolo de nuestro sentimiento de lontananza», que dice el cubano José Lezama Lima, de cara al porvenir, con el optimismo de una humanidad esperanzada que mira siempre hacia adelante y nunca hacia atrás, por lo que no corre el peligro de convertirse en estatua de sal.

Una vital revaloración de la materia de que nacen un vigoroso sentido de integración humana de carne y espíritu y de la misteriosa vinculación y comunicación naturales de las cosas y un lenguaje cargado de sensaciones, a la que se junta una limpia y esperanzada mirada hacia el futuro, dan carácter a esa poesía hispanoamericana, cuyo ser y presencia distintos en la literatura universal viene afirmándose y perfilándose desde Rubén Darío. Porque Darío no fué sólo un alto poeta de la literatura de lengua española y un revolucionario de la misma, sino un símbolo de auténtica americanidad, una vigorosa expresión de la comunidad espiritual de nuestros pueblos hispanoamericanos y una clara y despierta conciencia de que por encima de las fronteras geográficas existe, en función de historia y de cultura, un ser y una misión de Hispanoamérica, misión ecuménica que hemos de realizar, según el propio genial vaticinio del poeta:

en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua.

Julio Ycaza Tigerino
Matagalpa
NICARAGUA