

CARACTERES DE LA LITERATURA *Hispanoamericana*

EDUARDO
ZEPEDA-HENRIQUEZ

Yo sé que todo hombre de letras aspira, casi siempre con disimulo, a la investidura académica. Porque la Academia tiene todavía, entre el soplo de la envidia o del resentimiento, un halo de consagración. Me habéis conferido, pues, un honor en grado eminente, llamándome a sentarme entre vosotros. Pero debo advertiros que la distinción que me hacéis sólo puede ser premio a mis esfuerzos; y que mi gratitud tiene también algo de osadía y muchísimo de orgullo de pertenecer a la Academia Nicaragüense de la Lengua.

Mayor es mi confusión al considerar que me habéis electo quizá muy pronto, con lo cual vuestra generosidad resultaba doble; y pienso que lo hacéis como estímulo para futuras tareas, que, ciertamente, no superarán en mucho a las actuales. Porque, de las empresas encerradas en el crisol académico de vuestra insignia y en el lema que lo decora, únicamente me ha sido posible, desde los libros y la cátedra, servir en la defensa de la pureza de la Lengua Castellana; y nunca en la conquista de su esplendor.

Mas, como no quiero que mis palabras parezcan descorteses, sino que sean la expresión del conocimiento que tengo de mi poco valor; permitidme que me acoja a la sombra de los Padres de la Academia —“Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”—, para que los nombres ilustres de los fundadores de esta docta Corporación, hagan pasar el mío desapercibido, al menos, en el día de mi ingreso y en los siguientes de mi aprendizaje. Se trata, nada menos, que de un viejo recurso del autor de “La Celestina”: (1) “como mi pobre saber —dice él— no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos, que por claror de sus ingenios merecieron ser aproudos con lo poco que de allí alcanzare satisfaceré al propósito deste perbreve” discurso. Pronuncio, en primer término el nombre de nuestro venerable Dr. Cuadra Pasos —a quien Dios nos conserve por muchos años más—, claro varón de la Patria, maestro en tantas disciplinas, verdadero hombre del Renacimiento y cabeza visible de esta Academia. Y pronuncio los nombres de nuestro recordado Monseñor Lezcano y Ortega, pulcro de espíritu y de letras pulcro; del doctor Luis H. Debayle, padre de la asepsia en el campo de nuestra cirugía, y padre putativo de los sueños de Rubén; del doctor Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, ingenioso hidalgo de la historiografía y del periodismo nicaragüenses; de Francisco Pa-

niagua Prado, señor del Foro y de la prosa descriptiva, de Manuel Maldonado, alma de actor genial, con resplandor en su palabra, como dijo Darío; y del doctor Alfonso Ayón, uno de nuestros historiadores que llamamos clásicos. Permitidme, además, que os dé las gracias en el sabroso Castellano que don Miguel de Cervantes puso en labios de aquel Roto de Sierramorena: “os agradezco las muestras y la cortesía que conmigo habéis usado, y quisiera yo hallarme en términos que con más que la voluntad pudiera servir la que habéis mostrado tenerme en el buen acogimiento que me habéis hecho; mas no quiere mi suerte darme otra cosa con qué corresponda a las buenas obras que me hacen, que buenos deseos de satisfacerlas”. (2)

Vengo, pues, a incorporarme a esta Orden de Caballeros de la Lengua; y vengo cargado más del magisterio popular, que de la maestría académica. He aquí cómo, en mi lengua de poeta, se plantea el problema del común Idioma, cuyos términos son la independencia y el régimen, la creación popular y la recreación culta, el espíritu del Mester de Juglaría y la letra del Mester de Clerecía —letra que no mata, sino que LIMPIA, FIJA Y DA ESPLENDOR—; la misma del “Libro de Apolonio”, queriendo

“componer un romance de nueva maestría...” (3)

Porque toda Lengua sana, a pesar de su autoridad de tradición y su natural potencia renovadora, lleva dentro de sí, como germen latente, su pecado de origen, que es el vicio gramatical. Así nace y se nacionaliza la función legisladora de las Academias de la Lengua.

Pero el problema de la correcta composición castellana, oral y escrita, es, nada menos, que un problema de todo el mundo hispanohablante. Se trata primariamente de una cuestión de enorme trascendencia geográfica, que va desde la proa de Europa, hasta el oriente filipino; desde la longitud de nuestro Continente, hasta los últimos rincones de la tierra, en bocas sefardíes. Esa extensión conquistadora y misionera del idioma español, es lo que ha hecho que sea considerado como una de las primeras lenguas de categoría internacional; y tal rango ya nos obliga a defender su pureza. Es, pues, una obra en común, que, por un lado, resulta más llevadera, y, por otro, exige la máxima responsabilidad personal.

Pero el problema es aún más hondo.

Desde un punto de vista nacional, el Castellano es una de las esencias de nuestra unidad. Por eso, cuando un idioma comienza a corromperse, se inicia siempre un proceso, casi biológico, de desintegración nacional, cuyo ejemplo más doloroso lo tenemos en el latín de la decadencia del Imperio Romano. Cada uno de nosotros está obligado, por razón de patriotismo, a tratar de que no se cumpla el alarmante vaticinio del gran filólogo español Dámaso Alonso, quien, en el Congreso de Academias de la Lengua celebrado en Madrid el año 1956, habló de una posible fragmentación del Castellano. Cada uno de nosotros debe convertirse en celoso guardián de su propia Lengua, que es, a un tiempo, patrimonio de todos; porque, si los idiomas son vehículos de las ideas, los hombres que usan mal aquéllos pueden llegar a no entenderse, y entonces, con la pérdida de la Lengua, acaso venga incluso la pérdida de la integridad política.

Ello no quiere decir, sin embargo, que hayamos de cerrarnos a vientos renovadores—como es la vida en la naturaleza—, mientras no se revelen contra el espíritu mismo de nuestro idioma. Venga en buena hora, conforme la índole del lenguaje, cualquier aporte al léxico; venga también, por ejemplo, la riqueza regional del "seseo" y el "ceceo"; pero que en Nicaragua y en España, en México y en la Argentina siga siendo una la morfología, y una, la sintaxis. El pueblo, que hace el idioma, tiene que velar por éste. Toda creación necesita continuarse en providencia, aunque los legisladores del Castellano se llamen todavía Antonios de Nebrija.

El estudio del problema de la correcta composición castellana, oral y escrita, tiene, asimismo, una vertiente práctica en el individuo. ¿A quién no se le alcanza que la persona que habla y escribe en correcto español, que se expresa justa y elegantemente, tiene andado más de medio camino hacia el triunfo en sociedad? El discurso, la carta, la conversación, son fórmulas del éxito personal, y formas de la composición oral y escrita, que encuentran sus correspondencias a escala literaria en la gran tradición de la literatura castellana, dentro de la cual Guevara redactó sus Epístolas y Fray Luis de Granada cultivó su oratoria.

Se nos ha dado el idioma de la Conquista y el idioma del derecho, del Derecho de Gentiles. Porque el Castellano es lengua civilizadora y universal, desde que Castilla empolló en él su Imperio; que

"...de toda Spanna Castyella es mejor porque fue de los otros el comienzo mayor", con palabras del remoto, ¡y tan cercano!, "Poema de Fernán González". (4) Pero, así como la universalidad del Castellano reclama—por ser auténtica— la variedad de sus provincias lingüísticas; el carácter de la literatura de los Pueblos hispánicos es uno y múltiple, a la vez. "Carácter—define nuestro Diccio-

nario oficial, en la novena acepción del vocablo—: Indole, condición, conjunto de rasgos o circunstancias con que se da a conocer una cosa, distinguiéndose de las demás" (5) De esto vengo a hablaros hoy, de los "Caracteres de la Literatura Hispanoamericana".

Para estudiar la literatura hispanoamericana y, más concretamente, nuestra poesía, es necesario, ante todo, precisar hasta qué punto se puede hablar de una POESÍA NACIONAL en Hispanoamérica. Si por esto se entiende el hecho de que aquí ha surgido, desde la época del Imperio español hasta el momento actual y más o menos ininterrumpidamente, un determinado número de poetas, está claro que, en este sentido, la denominación puede tolerarse, no obstante pecar de superficial. Si, por otra parte, se atiende a que los poetas han cantado lo telúrico, es decir, han rendido sus versos ante las cosas peculiares de esta tierra, también es evidente que, con mayor razón que en el caso anterior, debe comprenderse el calificativo de NACIONAL respecto de la obra poética escrita por hispanoamericanos, aunque tal adjetivación sólo se apoye en motivos de orden sentimental. Todo esto, como dije, es obvio; pero no lo es menos el que dicho problema tiene una dimensión más profunda que es imposible soslayar, so pena de faltar a la verdad en alas de la ligereza. Y la verdad total exige, para referirse con rigor a la existencia de una POESÍA HISPANOAMERICANA, señalar en la misma características propias y definidas, notas esenciales y exclusivas, comunes a todas o, cuando menos, a la mayoría de las generaciones de poetas nacidos en la América Española. Ahora bien, estas determinantes del genio poético nacional de un país cualquiera son, por lo general, de dos clases: las derivadas de su lengua materna, puesto que la poesía se entrega a través de la palabra palpitante, y las provenientes del carácter, del alma popular o, más explícitamente, de la actitud por la cual un pueblo se ha proyectado en lo universal, como algo vivo y permanente, frente a los demás; actitud producida por el concurso de tres factores: sangre, historia y ambiente. Así resulta acertado, por ejemplo, hablar del Romanticismo como la poesía genuinamente alemana.

Mas, volviendo al punto de partida, ¿será lícito hacer referencia a una POESÍA HISPANOAMERICANA, en el estricto sentido de la expresión? Desalojemos de la pregunta todo apasionamiento localista, toda visión parcial y estrecha que nos mutile la justa perspectiva para emitir una crítica sana y entera, y hagámosla de este modo: ¿En qué medida difiere la poesía hispanoamericana de la española? Veremos que esencialmente en nada, como que hay entre ambas una comunión engendrada por la lengua, la sangre y la historia donde sólo caben diferencias de grados y matices. Pero se objetará, naturalmente: ¿Y el elemento indígena de América? Debemos confesar honradamente que por sí solo no tiene

en la poesía más que un mero interés arqueológico, frente a las abrumadoras creaciones de la literatura castellana, porque toda poesía regional, para poder vivir, necesita la vida de la palabra en que se hizo carne. La única poesía india en el Nuevo Mundo se encuentra a trechos, aislada en el tiempo, nebulosa e interrumpida para siempre, ya que se perdió el secreto de su propio lenguaje, en los libros del Popol Vuh y del Chilam Balam o en el cantado cantor Netzahualcoyotl.

Por tanto, la realidad nos obliga a reconocer que el mestizaje no pudo darse en la poesía como se dió en la sangre, por el desequilibrio entre las fuerzas poéticas universales de España y los balbuceos indígenas americanos. Y no se tache este juicio de parcial, puesto que quien os habla es el primero en reconocer la única y verdadera influencia de lo nativo en la poesía creada en hispanoamérica, a saber: la temática y las modificaciones formales, tan importantes como ineludibles, debidas al ambiente, influencia accidental que da gloria, a la vez, a la variedad regional de toda la poesía de lengua española y a la unidad de la misma en su esencia.

Está demás advertir que, proclamando, como proclamo, la soberanía del genio de la lengua española en el ser y en la fisonomía de nuestra literatura, esos rasgos paisajísticos a que me refiero no tienen nada que ver con las interpretaciones de la estética positivista encerrada en la "Filosofía del Arte", de Hipólito Taine. (6) Sólo intento llamar vuestra atención en torno de un hecho peculiar e indiscutible —el fenómeno literario de América—, que permitió a Gloria Giner de los Ríos componer, con textos de más de un centenar de obras primerísimas, una antología titulada "El Paisaje de Hispanoamérica a través de su Literatura". (7)

Como poeta nacido a este lado del Atlántico, pero proclamándome, a mucha honra —con expresión felicísima de Rubén Darío—, "ciudadano de la lengua", (8) me apasiona sobremanera hablar acerca de dicho asunto, que, sin menoscabo de la unidad esencial que alienta en las creaciones literarias de España e Hispanoamérica, constituye en ésta una interesante característica local que reclama, no estas pocas páginas, sino un detenido estudio; y ojalá que una pequeña parte, al menos, del entusiasmo mío se transmita a otros espíritus, para que tal vez los futuros historiadores de la Literatura Castellana consideren debidamente esta variedad regional que la América hispana aporta a las letras españolas.

El paisaje es algo vital —por supuesto, no exclusivamente— para el creador de nuestra tierra. En el Nuevo Continente la Naturaleza presenta proporciones colosales y es de un dinamismo y de un colorido tan avasalladores, que se antoja una Naturaleza en plena Creación bíblica. Las distancias mismas de América son inconcebibles para quien no la ha visitado. Por ejemplo, es difícil que el europeo,

sin haber cruzado el Océano, por muy bien que sepa lo que al respecto se dice en los libros, se convenza de que la superficie de Europa entera cabe en la de uno sólo de los países indohispanos, en la del Brasil. Yo calificaría al paisaje americano, si se me permitiera, de "barroco", atendiendo a sus elementos de composición; y de "impresionista", en cuanto al color. No es, pues, extraño que, ante esta grandiosidad, el hombre nuestro viva asombrado, admirado; ni que, por tanto, vierta su genio únicamente, con raras excepciones, en la poesía lírica, en la improvisación, en la oratoria, en las artes plásticas y en la declamación. En ningún lugar del mundo, como en América, se corrobora con tanta exactitud la tesis sustentada por José María Sánchez de Muniaín, en su libro "Estética del Paisaje Natural", (9) referente a la influencia de éste sobre el hombre; puesto que aguende el Atlántico nadie puede ponerse a salvo del ímpetu del paisaje.

Para destacar mejor lo apuntado hasta aquí, vale compararlo con lo correspondiente europeo. Al hombre de aquel Continente, el paisaje, por lo general, reducido y quieto —aunque, a veces, como en el castellano, no se den juntas ambas características— le permite ahondar más, meditar, hacer filosofía. Se ha dicho que la serenidad del cielo en las islas helénicas es incomparable; y yo puedo expresar igual cosa de la filosofía de los griegos. Asimismo, de las ciudades de Italia, Nápoles es la que tiene paisaje más bellamente sereno; la sublime quietud de su golfo, cantada por Virgilio y por Horacio en hermosísimo metro latino, es casi griega, como ya lo dijera Cayo Cornelio Tácito en sus "Anales". (10) Y son napolitanos los más ilustres filósofos de la Península transalpina —exceptuando, desde luego, al egregio Aquinate—, tales como los representantes italianos de la corriente crítica en el Renacimiento, aunque nacidos bajo el dominio español, a saber: Telesio, Campanella, Giordano Bruno, Vanini y Juan Bautista Vico.

Esta aptitud filosófica que distingue al hombre europeo, de origen ambiental, por lo menos en algo —según lo expuesto—, se traduce con claridad meridiana en todas sus expresiones artísticas: el pintor de Europa, por ejemplo, llámese Velázquez, El Greco o Leonardo, se ha especializado siempre en el retrato, con notable predominio de lo psicológico. Y es tal la fuerza psicológica del retrato en la pintura europea, que, contemplando detenidamente a los personajes de "El entierro del señor de Orgaz", de El Greco, vemos que cada uno de los rostros revela un carácter distinto, tan marcado, que dan la impresión de ser familiares para el espectador, como si se tratara de rostros de antiguos conocidos; y eso que todos ellos guardan una admirable unidad dentro de un común sentimiento de duelo que les produce el suceso a que asisten. (11) En cambio, el pintor de Hispanoamérica, cuan-

do no da rienda suelta a la pura imaginación, como en Méjico —donde la pintura ha encontrado en el mural su expresión más vigorosa—, para engendrar figuras monstruosas con Orozco y Sigüeiros, en especial, es decididamente paisajista, como en Chile o en otros países sudamericanos.

Otro ejemplo patente del fenómeno en cuestión lo ofrece nuestra novelística. La novela de la América española se deja vencer también por el paisaje, solazándose en larguísimas descripciones al vivo del mismo, y presentando al hombre impotente ante una Naturaleza rebelde que le arrastra y finalmente, le somete a su terrible imperio. Siempre la Naturaleza alzándose sobre el hombre, lo mismo en las novelas de Rómulo Gallegos, que en "La Vorágine" tremenda de Rivera. Son rarísimas las obras americanas, dentro de este género literario, en que la Naturaleza aparece vencida por la fuerza humana. Que yo recuerde, sólo "Don Segundo Sombra", el Quijote gaucho de Güiraldes, aparece situado en medio de un paisaje de mansedumbre casera, que él gobierna a su antojo. Por otra parte, hay que observar que en la novela de América nunca se suscitan discusiones alrededor de tal o cual tesis filosófica, ni se plantean hondos problemas psicológicos, como sucede en la europea, principalmente en nuestro siglo; lo que hay en aquélla, a lo sumo, son conflictos de carácter social y cotidiano, en su mayoría vistos al través del panorama indigenista o del obrero —así en las novelas de Mariano Azuela y de Ciro Alegría—, asuntos de los que se ha abusado en estos últimos años, con fines meramente políticos.

De la novela es fácil el tránsito a la poesía. Y, entrando así al punto central de mi discurso, diré que lo mismo sucede en la creación poética. Siguiendo el paralelo establecido, se advierte que la poesía europea es más inteligente, inteligencia poética que culminó con los griegos; mientras que la de la América hispana es más sensorial. Esto no quiere decir que la primera sea puramente intelectual ni racionalista —en ese caso no sería poesía—, sino que es más metafísica; en tanto que la americana es más física. La poesía de Europa llega a la naturaleza de las cosas; la americana se queda casi siempre en la Naturaleza, con mayúscula. La una ahonda más que la otra, esto es, palpita más en las esencias del sér. Por eso José María Valverde, en sus "Estudios sobre la palabra poética", acertó al diagnosticar en la poesía de este lado del Atlántico un "asunto primordial de las manos palpantes y no del claro e inteligente mirar". (12)

Pero, lo que la creación poética hispanoamericana pierde en profundidad, lo gana en plasticidad. Antonio Machado confiesa, en el prólogo de sus "Soledades", que admiró a Darío, "maestro de la forma y de la sensación"; pero que se propuso "seguir un camino muy distinto". "Pensaba yo —escribe— que el ele-

mento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu. . .". Creo que puede afirmarse, sin temor ninguno, que las mayores posibilidades plásticas que tiene la poesía de Lengua Castellana se encuentran en el nuevo Continente. El desbordamiento del paisaje y la imaginación de nuestros artistas corren parejas. De aquí que sólo un poeta hispanoamericano, el chileno Vicente Huidobro, pudo ser el más fiel representante de una tendencia como el "creacionismo", triunfo de la imaginación.

Este señorío de la imaginación que caracteriza a la poesía de aquende el Atlántico, es casi una puerta abierta a lo retórico; vicio que es salvado con facilidad por el poeta auténtico, como puede apreciarse en el caso de Pablo Neruda. Neruda, cuando quiere hacer poesía, como en su "Residencia en la Tierra" y en sus "Alturas de Macchu Picchu", no obstante servirse de todo lo elemental, primario o sensorial, logra una poesía a toda prueba, que lo sitúa entre las cumbres de la lírica de habla castellana. Pero cuando se propone martirizar su arte, convirtiéndolo en mero instrumento de propaganda política y llegando a excesos como el de escribir primero un "Canto a Stalingrado", apreciable, y luego otro pésimo para pronunciarlo ante un auditorio obrero, fracasa irremisiblemente en un mar de retórica. Pero aquí me interesa el Neruda poeta; y, sobre todo, consignar el sello americano impreso en su obra. En ella se destacan, a la vista del lector más distraído, dos notas locales: la fuerza creadora de la imagen y de la adjetivación; y una espontaneidad desordenada. En la poesía nerudiana no cabe hablar de equilibrio ni de perfección, porque de su autor puede decirse, como se dijo del argentino Lugones, que es "una fuerza de la Naturaleza". Así lo entendió Amado Alonso en su magnífico libro "Poesía y estilo de Pablo Neruda, interpretación de una poesía herméctica".

Y no se diga que este predominio de la imaginación en la poesía de aquende el Atlántico tiene el mismo carácter del que se descubre en la andaluza. La del andaluz es una imaginación colorista, que llega a su más alta virtud en los poemas de Rueda, Manuel Machado y García Lorca. En cambio, el poeta hispanoamericano recrea en su obra la Naturaleza misma, no sólo con su color, sino con su volumen y su fuerza. El lector de nuestros poetas se siente subyugado, no sólo por un simple sabor felúrico, sino porque nuestros huracanes soplan en ellos.

Escribir un poema y abrir una ventana, ¿no es, acaso, lo mismo? Ventana suena a viento. Y a través de los poemas sopla en el hombre el Espíritu. Quizá sea más propio decir que sopla el Verbo. De aquí que en la poesía se refleje, en cierto modo, el Misterio de la Encarnación. Mas lo poético, como todo misterio, exige un ministerio, un sacerdocio,

con el cual resulta incompatible la improvisación. Porque improvisar o hacer algo de improviso —"improvisus": no previsto— es lo opuesto a vaticinar. Y sabemos que la virtud poética es don de profecía. La naturaleza es la gran improvisadora; la poesía, por el contrario, es arte: el arte de acertar en lo cierto de la belleza por la palabra.

Pero, aunque la poesía es verdadera, segura, el camino entre ella y nosotros será siempre un riesgo, que el poeta tiene que salvar a pulso, a fuerza de precisión, ya que en poesía no hay sinónimos. El arte poética es, en este sentido, horaciana. Sin embargo, la palabra precisa no riñe con la riqueza, sino con el derroche de ésta. El rico paisaje de Hispanoamérica, por ejemplo, se ha hecho palabra en los poetas más puros de este Continente; hasta el punto de que la autenticidad de la gran poesía hispanoamericana es, en parte, su riqueza formal.

Ser artista hispanoamericano es estar situado en el paisaje de América, porque sólo se es cuando se está. Y, como en toda auténtica unidad cabe la distinción accidental, hay que insistir en que no se juzgue la poesía de aquende el Atlántico con criterio "colonialista", sin apreciar sus características formales, producto de este paisaje y valioso aporte a la común poesía de habla castellana; puesto que la referida "indiferencia" (a un tiempo, apatía y negación de la diferencia apuntada) ataca algo peculiar de la misma unidad esencial hispánica: la variedad regional.

El poeta de Hispanoamérica debe ser fiel a dos vertientes, las de su mestizaje nacional: una que corre en el subsuelo y otra en la superficie. Así él tenderá a sumergirse en la visión católica del mundo, que informa el pensamiento y el arte hispánicos tradicionales; lo cual equivale a "caer en la cuenta" —le es necesario al hombre "recontar" lo que ha ido sumando— de que la poesía cumple una misión, y por tanto, una trasmisión, según aquello de Lucrecio:

"Et quasi cursores, vitae lampada tradunt..."
(13)

Y así reconocerá, en el tono de su lírica o en su adjetivación, los valores formales que lo vinculan a su paisaje: al volcán en erupción y a la catarata, al cielo tormentoso y a la selva.

Es tan imponente el paisaje del Nuevo Mundo, que, bajo su influencia, la creación artística tiene el peligro de caer en un culto excesivo a los elementos sensoriales y hasta en una idolatría de la Naturaleza, con mayúscula. No obstante, los mejores poetas hispanoamericanos han sabido encontrar lo real y genuino del arte dentro del idioma, por medio de sinceras emociones. Pero de lo que no pueden prescindir sus obras —ni la crítica, mucho menos— es de la presencia literaria de este paisaje. Y, entre las características debidas a su influjo, está la dificultad para el na-

cimiento de una literatura mística ortodoxa (que precisa plena libertad creadora y absoluta conciencia del yo) en la América española.

El término, pues, de "arte hispánico" —el arte de España y América— es, como dirían los antiguos lógicos, análogo. Una concepción unívoca del mismo sería de tipo "colonialista"; y una concepción equívoca caería en el pecado del "separatismo". Es análogo: en lo esencial, semejante; y en lo accidental, diferente. Lo específico local, en base a lo común, a la unidad esencial genérica.

Cuando juzgo difícil que en tierra americana brote la planta de una literatura mística ortodoxa, no me refiero a que ese fenómeno sea imposible; esto es, no niego una facultad, sino que señalo una dificultad. Tampoco se trata aquí de la aparición de MISTICOS ortodoxos ante el lujo y la lujuria de esta Naturaleza, porque ya es sabido —desde que el pseudo-Dionisio escribiera los más antiguos libros del misticismo cristiano— que la mística es "sabiduría ocultísima que Dios enseña INMEDIATAMENTE al espíritu del hombre". (14) Hablo, pues, sólo de una LITERATURA mística —como arte de la palabra— en nuestro Continente, en el mismo sentido con que es lícito hablar de la existencia de una LITERATURA HISPANOAMERICANA en general con características propias de método, forma y estilo. Pero, sobre todo, digo que el influjo del paisaje de América es un inconveniente para la creación de una literatura mística ORTODOXA; de igual modo que la alucinante Naturaleza de Oriente se hizo carne en el panteísmo judaico y en el fatalismo musulmán. Prueba de ello es que la fúrgente y heterodoxa palabra de los escritores árabes —místicos o no—, se atenúa, por ejemplo, en Avempace y Abentofail, hombres de esa misma sangre, pero nacidos en suelo español. Y esta moderación se da menos en el carnal lenguaje que en el enervado pensamiento, gracias al contagio de un poderoso elemento psicológico europeo, que en ambos autores se opone y casi vence al paisaje de origen de su raza. Ya Menéndez Pelayo, en un prólogo a la novela mística, filosófica y altamente poética de Tofail, señalaba que la Naturaleza del Oriente, "exuberante y despótica, engendradora de ponzoñas y de monstruos, aniquila la generosa fibra del esfuerzo individual, y disipa, como entre los vapores de un perpetuo sueño, la noción de la integridad de la conciencia". (15)

Despótica y exuberante es también la Naturaleza de aquende el Atlántico, y ningún espíritu creador hispanoamericano ha dejado de sentirla así, porque, precisamente, entra por los sentidos. En nuestras obras literarias están patentes, o se adivinan, una sumisión NATURAL, que si no corta, coarta la independencia de la creación artística; y una "idolatría" del paisaje, que, en cierta manera, hace que el hombre desdibuje las líneas que limitan su "yo". Y, justamente, la mística ortodoxa re-

quiere el total ejercicio de la voluntad personal, para salvarse del determinismo; y, desde luego, para no caer en nieblas panteístas, la afirmación de la propia individualidad, es decir, la de quien se reconoce como criatura, distinta del Creador, incluso en el último grado de la unión afectiva. Casi toda la mística en castellano, es castellana; tal vez porque Castilla es sólo "piedra y cielo", voluntad y libertad.

Dios no ha querido dar a nuestra América más posibilidades de producir una literatura mística, que la gran tradición del misticismo cristiano y español; y acaso por eso nos hemos librado de una mística impura, estéril y desalentadora, como la de los pueblos orientales. El hecho es que nadie entre los poetas hispanoamericanos "a lo divino" ha sido PROPIAMENTE místico. No lo fue la Venerable Madre Castillo, en Colombia, (16) ni siquiera Sor Juana Inés de la Cruz, en México, según reconoció su compatriota Alfonso Méndez Plancarte, el más autorizado editor de las obras de la ilustre monja Jerónima. (17) La poesía religiosa de Sor Juana Inés —y bien vale romper lanzas en pro de la misma, saliendo al paso de algún desdén con que se la trató— es, por su mayor elevación lírica, la que en el Nuevo Mundo se halla más cerca de aquel sublime género. La suya no es, simplemente, poesía "devota" o "piadosa", sino ASCÉTICA de buena ley. Poesía de perfeccionamiento espiritual, de vigilante amor de Dios. Porque el asceta siempre vela, aunque no revela.

Toda obra mística ortodoxa implica una ascética; ascética espiritual y literaria. Así la sana poesía mística viene a ser la lírica más alta y, a la vez, la menos retórica. Es poesía subjetiva por excelencia, que va de dentro afuera, y la única verdaderamente "pura"; muy diferente a una poesía "químicamente" pura —que diría Jorge Guillén—, la cual no puede concebirse como obra de arte. La poesía mística ortodoxa, no obstante, es también poesía realista, puesto que no sólo hay esa realidad donde se abren los sentidos. Por el contrario, la poesía de nuestro Continente acusa un predominio de lo exterior; algo semejante a lo que le sucede a la poesía épica. De ahí que la América española cuente, en literatura, con mayores posibilidades épicas que místicas; y el caso típico al respecto lo tenemos en la obra de Pablo Neruda. Neruda es el reverso del Poeta Místico, y, por lo mismo, se relaciona con él. El culto nerudiano a la Naturaleza resultaría casi religioso, si no fuera puro naturalismo, que es la negación de la religiosidad. La primera parte de su "Canto General" —canto opuesto al de los poetas místicos, que es personalísimo— da la impresión de un pequeño Génesis, carente de sentido sobrenatural. Hay en los poemas nerudianos —permítaseme la expresión— una especie de "panteísmo literario"; y tienen de común con la mística heterodoxa el clima de embriaguez enfermiza: de sentimiento y de

palabras. La poesía de Neruda resulta muchas veces oratoria también por lo que tiene de oración. ¿Qué son sus bellos "Tres Cantos Materiales", si no oraciones a la materia, dichas hasta de rodillas?

" y en tu catedral dura me arrodillo golpeándome los labios con un ángel".

Mas los versos del gran poeta chileno se quedan en lo elemental, en un primitivo de "odas elementales"; y lo primitivo se explica únicamente dentro de lo originario. Por ello, la Naturaleza que Neruda canta tiene SOLO EN APARIENCIA el carácter religioso de los mitos primitivos; y, por lo mismo, la obra nerudiana es —valga el absurdo por lo expresivo— una poesía mística sin teología, que ya no es MÍSTICA, sino MITICA.

En cambio, la obra de César Vallejo, el gran americano del Perú, está hecha de pura humanidad; escrita por un hombre y para sus semejantes. Vallejo no es un "raro", al gusto de Rubén, sino un poeta de aguas universales. Es el indio de América incorporado a lo universal por el Bautismo. Y ese fermento de universalismo es la levadura evangélica que nos vino del otro lado del mar; levadura (de "levare": elevar), porque ha levantado nuestras creaciones al nivel de la Humanidad. Cuando el arte americano es pan ázimo, se queda en puro folklore, a ras de tierra. Es que nuestro arte tiende por naturaleza hacia lo geocéntrico, como la cosmología primitiva de Tolomeo; mientras que el alma de Europa sólo ha sido antropocéntrica o teocéntrica.

Y el milagro de Vallejo está en que su vocación de universo no le arranca los pies de la tierra; ¡sus pies de Anteo de la Mitología americana! Por ello tienen sus versos la piel morena, son versos DE COLOR, quiero decir, de color local. Mas no se trata únicamente de la plástica, sino también de la música: de entonación y de metal y de ritmo. La poesía de Hispanoamérica nunca se dice "en voz baja", ni siquiera en el libro de Amado Nervo. Nuestra lírica es de tono admirativo, apenas contenido en el verso de "arte menor". Es una lírica SUBIDA DE TONO, afiebrada, como en "Los Heraldos Negros", de Vallejo:

"Y el hombre Pobre pobre! Vuelve los ojos, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; vuelve los ojos locos, y todo lo vivido se empoza, como una charco de culpa, en la mirada Hay golpes, en la vida, tan fuertes Yo no sé!"

Tantas asonancias internas en una sola estrofa, hacen pensar en el culto más que musical de la poesía hispanoamericana; no en "la música callada" de la española. Porque en nuestros poetas la música se ve y hasta se toca, a fuerza de plasticidad. Cuando Vallejo dice: "los ojos locos, como"; esa abundancia de "oes", y esa rima asonante repetida, en círculo vicioso, nos ponen ante una órbita o

un trasfondo visual, que acaso sea la oquedad desde la cual el hombre mira la pobreza de su vida. Esto no es onomatopéyico, no es un lenguaje que imita el sonido de una cosa, sino la imitación verbal de su figura. Se trata de una música "de bulto"; música del oído y, además, de los ojos y del tacto.

El poeta peruano nos habla de valores universales; pero con el modo familiar del CHOLO, "humildándose", como diría él mismo. Nos habla lentamente, en dilatadas "ondas rítmicas", en versos de andadura solemne y periódica, versos de PIES LARGOS, llenos de puntos suspensivos y que, muchas veces, añoran el versículo. Es la "estructura de sermón" señalada por nuestro Joaquín Pasos, refiriéndose a su propio "Canto de Guerra de las Cosas".

Sin embargo, esa estructura de la versificación de tantos poemas vallejinis no es siempre tradicional. Tiene a cada paso, respecto del ritmo clásico español, variaciones de acentos y de cesuras, que dan flexibilidad al verso y están acordes con la poesía existencial —nada existencialista— de César Vallejo, aunque esos cambios puedan parecer, a oídos intransigentes, meros pecados rítmicos.

Vallejo es también "un primitivo", pero sólo en el instrumento que maneja. Porque la lengua vallejana resulta limitada, aunque sea genial y creadora. Es una lengua "con el horror de la literatura"; una lengua que se halla cerca de la etimología de lo literario, es decir, de la "littera", de la letra, del deletreo. Por eso es balbuciente y primigenia. Casi no sería una lengua comunicable, si no tuviera a flor de piel un elemento característico de nuestra poesía —más propio del sentir americano, que del pensar europeo—: la tristeza irremediable. Rubén y Neruda son tristes, Vallejo, tristísimo. Y esta tristeza no debe confundirse con la agonía ni con la angustia que hay en la literatura y en el arte españoles. No se trata del sentimiento de la muerte, sino de un sentimiento anterior, de un presentimiento, que, antes que de la muerte, es de la vida.

"Me moriré en París —y no me corro—, (18)

vaticinó César Vallejo con ese estoicismo americano y objetivo, nada heroico y nada filosófico. Hasta la ternura misma de Vallejo, sin mezcla de romanticismos —que aquí sólo fueron de imitación—, es una ternura sensorial, como la de los niños.

Però la sujeción de nuestra poesía al paisaje hispanoamericano, da, en lo puramente formal, resultados paradójicos, como es el de un sentido de libertad en la versificación. La poesía de Hispanoamérica, al igual que nuestros ríos, se sale con mucha frecuencia de madre, para correr por cauces más amplios que los de la métrica española tradicional. Me refiero —haciendo gracia de las independencias conseguidas en esto por Rubén Darío— al hecho innegable de que han sido los poetas del Nuevo Continente quienes le han dado al VERSO SUELTO ciudadanía castellana. Y, al hablar de VERSO SUELTO, quiero designar al que carece de medida y de rima, y que, por tanto, conserva solamente un ritmo interior que —informando el fondo y ahondando la forma— lo diferencia de la prosa; no al introducido por Boscán en nuestra Lengua, y al cual alude Menéndez y Pelayo, en nota de su "Horacio en España", (19) para distinguirlo de los llamados versos "libres" o "blancos". Porque el que dice don Marcelino, si bien es cierto que no tiene consonantes ni asonantes, no está libre del metro, que le imprime un ritmo más exterior que interno. El actual VERSO SUELTO es posterior a la época en que escribió el maestro santanderino. Rubén Darío lo anuncia, sin lograrlo, y Ricardo Jaimés Freire ensaya en castellano, por vez primera, el "vers librisme" francés, que no llega a definirse sino hasta en la obra de Neruda. En España, sólo el celebrado autor de "Historia del Corazón" (20) lo ha cultivado con verdadera asiduidad.

No entraré a juzgar si esta clase de versos requiere una elaboración más dificultosa o, mejor, un sentido más agudo del ritmo, que los hechos por número de sílabas. Me basta hacer notar que representan una contribución valiosa a la poesía de lengua española, y que son producto del paisaje libérrimo de América, verdadero protagonista de nuestras obras.

NOTAS

- (1) Prólogo Tomo I, Pág 17 de la edición de Cejador (Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1955)
- (2) Quijote, I, c. 24
- (3) Florencio Janer: "Poetas Castellanos Anteriores al Siglo XV" (Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1864; t LVII, pp 283 a 305)
- (4) Comienzo de la estrofa 156 (Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente; Colec Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1954; p 48).
- (5) Décimaoctava Edición, Madrid, 1956.
- (6) Cfr la traduc de Baldomero Argente (F. Sempere y Compañía, Editores, Colec. Arte y Libertad, Valencia, s/f; 2 tomos)
- (7) Imprenta Universitaria, México, 1958; 261 pp
- (8) "El Canto Errante", Dilucidaciones, III
- (9) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid MCMXLV; 372 pp
- (10) Biblioteca Clásica, Madrid, 1879; t I, lib IV, p 240)
- (11) Véase Paul Guinard ("Greco", Skira, Colección "Le Gout de Notre Temps", Lausanne, 1956; pp. 60 y 73).
- (12) Biblioteca del Pensamiento Actual, ediciones Rialp, Madrid, 1952.
- (13) "De Rerum Natura", II, 79.
- (14) Vid. Dionyssi Ateopagitae Opera Omnia (Lovanii, 1956).
- (15) "El Filósofo Autodidacto", trad. por Francisco Pons Boigues (Colec de Estudios Ariabes, Zaragoza, 1900). El prólogo de Don Marcelino fue recogido en el volumen de sus "Ensayos de Crítica Filosófica", Cap. VIII
- (16) Menéndez Pelayo, en su "Historia de la Poesía Hispanoamericana" (t. I, p. 431 de la edición del C. S. I. C)
- (17) Véase el Estudio Liminar del tomo II de las "Obras Completas" de Sor Juana Inés de la Cruz, (Fondo de Cultura Económica, México, 1962)
- (18) Del célebre soneto titulado "Piedra Negra, sobre una Piedra Blanca".
- (19) La referida nota dice literalmente: "Versos sueltos, y no versos libres ni blancos, Verso libre es el que rima libremente, como en la Silvia; y verso blanco, "blanc vers", es un galicismo sin sentido en nuestra lengua"
- (20) Vicente Aleixandre (n en Sevilla en 1898).