



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**SALOMÓN DE LA SELVA Y LOS LÍMITES DEL MODERNISMO
UNA LECTURA DE *EL SOLDADO DESCONOCIDO* (1922)**

**Tesis que para optar al grado de
Doctora en Literatura Hispánica
presenta**

Tatiana de los Reyes Suárez Turriza

ASESOR: Dr. James Valender

México, D. F., mayo de 2014

A mi hija, Valentina, por darle sentido a esta batalla.

A mi madre, Mirza, por el espíritu y la fe.

Agradecimientos

Agradezco al Dr. James Valender por guiarme con profunda sensibilidad, inteligencia y paciencia por los laberintos desconocidos de la obra de Salomón de la Selva.

Agradezco a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco por ayudarme a esclarecer mis ideas para esta investigación. Al Dr. Ángel José Fernández Arriola por compartir el interés y el entusiasmo hacia la obra de este poeta y soldado, y por sus agudas observaciones. Al Dr. César Nuñez por su lectura fina y acuciosa.

Gracias también a mi familia, en especial a Carlos, mi esposo, a mi padre y a mi hermana, por la fortaleza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

LAS ARMAS Y LAS LETRAS HISPÁNICAS EN LAS TRINCHERAS DE LA GRAN GUERRA	1
1. SALOMÓN DE LA SELVA, POETA ENTRE DOS AMÉRICAS	12
1.1 POETA CENTROAMERICANO EN NUEVA YORK.....	12
1.2 EN LOS HORIZONTES DE DARÍO	30
1.3 DIÁLOGOS ENTRE SALOMÓN DE LA SELVA Y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA	35
1.4 <i>TROPICAL TOWN AND OTHER POEMS</i> (1918).....	52
1.4.1 UN POEMA PANAMERICANO.....	52
1.4.2 “IN WAR TIME”, EL POETA ANTES DE LA EXPERIENCIA BÉLICA	71
2. <i>EL SOLDADO DESCONOCIDO</i> (1922), POEMA HISPANOAMERICANO DE LA GRAN GUERRA	78
2.1 EL POETA “DESCONOCIDO” EN EL ESCENARIO LITERARIO DE MÉXICO.....	78
2.2 “I MUST LIVE THE SONGS I SING”; LA GRAN GUERRA VISTA Y VIVIDA POR SALOMÓN DE LA SELVA	85
2.3 EL ITINERARIO DEL SOLDADO, EL RELATO CRONOLÓGICO DE LA TRAVESÍA BÉLICA	91
3. LA PERCEPCIÓN MÍTICA Y MÍSTICA DE LA GRAN GUERRA	101
3.1 HACIA UNA NUEVA CONCIENCIA. LA “OTRA” GUERRA DEL POETA SOLDADO.....	101
3.2 LA NATURALEZA EN LOS CAMPOS DE BATALLA; NUEVO BOSQUE DE SÍMBOLOS	116
3.3 EN DEFENSA DEL HUMANISMO	129
3.4 <i>HACIENDO UN SÓLO CRISTO DE JESÚS Y DE APOLO</i> , EL DISCURSO RELIGIOSO EN EL POEMA.....	131
3.5 DE LA BELLEZA EN LA GUERRA.....	151
4. LA CONFLUENCIA ESTÉTICA EN <i>EL SOLDADO DESCONOCIDO</i>	156
4.1 “EXTRACTO DE MI DIARIO DE GUERRA”; ILUMINACIONES DE WILLIAM BLAKE EN LOS VERSOS DEL SOLDADO	156
4.2 NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE <i>EL SOLDADO DESCONOCIDO</i>	172

4.3. ACENTOS DE DARÍO EN LOS CANTARES DEL SOLDADO	179
4.4. LOS LINDEROS ESTÉTICOS: MODERNISMO, <i>MODERNISM</i> , “OTRA” VANGUARDIA	194
5. OTRAS MIRADAS SOBRE LA GRAN GUERRA, DOS EJEMPLOS	204
5.1 VALLE-INCLÁN. EL SENTIDO MÍTICO Y MÍSTICO DE LA GRAN GUERRA EN <i>LA MEDIA NOCHE. VISIÓN ESTELAR DE UN MOMENTO DE GUERRA</i>	204
5.2. EL <i>HALLALI</i> DE GUERRA DE VICENTE HUIDOBRO	218
5.3 TRES MODERNISTAS EN CRISIS ANTE LA GUERRA EUROPEA	232
CONCLUSIONES	238
BIBLIOGRAFÍA	242

INTRODUCCIÓN

LAS ARMAS Y LAS LETRAS HISPÁNICAS EN LAS TRINCHERAS DE LA GRAN GUERRA

La experiencia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), como plantea el historiador Paul Fussell, está en el origen de la modernidad.¹ Significó una ruptura histórica que cimbró todos los ámbitos de la vida en Occidente y provocó el desvanecimiento o la fragmentación de todo paradigma. Frente a la Gran Guerra, la humanidad experimentó, como nunca antes, la conciencia de “ser moderno”; una experiencia que Marshall Berman define como “una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia”.²

Fussell y Berman hicieron estas apreciaciones mucho después de finalizada la Gran Guerra; sin embargo, sus opiniones describen bien la actitud de los miembros más entusiastas de la sociedad europea que, en los primeros años del conflicto, llegaron a considerar que participar en la Gran Guerra era la garantía de formar parte del mundo moderno. En España, por ejemplo, en los periódicos de la época no es extraño encontrar discursos apasionados de intelectuales y artistas que se declaraban en contra de la neutralidad de este país ante el conflicto. Y es que, por paradójico que parezca, aquellos intelectuales interpretaban la neutralidad de España como la confirmación de su atraso respecto a otros países de Europa.³ Para estos pensadores, la Guerra representaba el

¹ Cfr. Paul Fussell, *The Great War and modern memory*, Londres, Oxford University, 1975.

² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Moreas Vidal, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, p. 1.

³ Cabe aclarar que los años de la Gran Guerra supusieron para España un período de notable crecimiento económico. Aun así, no pocos intelectuales españoles sintieron “vergüenza” al ver que su país, a diferencia de

impulso necesario para sacar al país de su letargo, para renovar su espíritu decantado. Sin embargo, y sobre todo en el caso de los países directamente involucrados, esta visión idealista, o si se quiere heroica, del conflicto pronto se vio enfrentada a la realidad de una terrible y degradante deshumanización. De ese modo, la Gran Guerra se presentó con un rostro ambivalente; seducía a la vez que horrorizaba.

En el terreno de la literatura y el arte la crisis bélica suscitó la aparición de formas nuevas de insólita y extraña violencia, que se identificaban muy pronto con un movimiento cuyo nombre procedía a su vez del mundo militar: la vanguardia. La estética vanguardista europea se articulaba en torno a la idea de que el espíritu se encontraba en un estado de guerra; el motivo de la violencia estaba presente en mayor o menor grado en casi todas las manifestaciones vanguardistas. Durante los primeros años de la guerra se advierte asimismo una marcada tendencia de las vanguardias europeas a mirar con entusiasmo el conflicto, a celebrar el peligro, el enfrentamiento cotidiano con la muerte, a promover un especial fervor hacia las armas y la destrucción que provocan. Desde la mirada futurista vanguardista de Marinetti, la guerra se visiona como la “sola higiene del mundo”. Así lo expresa el conocido Manifiesto Futurista, publicado en el diario *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909: *Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.*

Cierto que no es posible comparar el impacto que la Gran Guerra tuvo en la literatura europea con el que generó en la literatura hispanoamericana. En nuestros países,

las naciones más desarrolladas, no participaba en el “gran suceso de la modernidad” que significaba esta guerra.

alejados como estaban del conflicto, la guerra no tuvo consecuencias directas.⁴ Pero, aunque escasos, los escritores hispanos que se sintieron cautivados por el tema, crearon una singular propuesta estética que acercó la visión artística hispanoamericana a la europea, tal y como había ocurrido años antes, cuando el modernismo desarrolló una visión muy similar en uno y otro lado del Atlántico.

En 1920, el escritor argentino Carlos Ibarguren publicó *La literatura y la Gran Guerra*⁵, obra en la que analiza la influencia de este acontecimiento en la expresión literaria de la época. Su estudio explora varios ejemplos de literatura bélica, de escritores que vivieron de cerca el conflicto. Define así su objeto de estudio: “Llamo literatura de la guerra a la expresión escrita por los combatientes, en las trincheras, entre las batallas, en las ambulancias, en los hospitales, y que está contenida en cartas, en notas íntimas, en memorias, en versos, en cuadros, en romances vividos con las armas”.⁶ Según este planteamiento, la literatura de la guerra es aquella que intenta dar expresión al conflicto vivido, sufrido, del que el autor fue testigo o protagonista.

Para el crítico argentino, la actitud que adoptan los escritores a partir del hecho bélico tiene sus antecedentes en el romanticismo; la literatura de la Gran Guerra presenta los efectos últimos de una crisis que se inició con dicho movimiento. De esa manera interpreta este suceso bélico como la culminación de una crisis de valores que, en el ámbito del arte y la literatura, se remonta a principios del siglo XIX. El malestar cultural ante los valores materialistas de la Modernidad tuvo sus primeros síntomas en Europa con el romanticismo y, de manera consecutiva, con el decadentismo y demás “ismos” del llamado

⁴ En ese momento Hispanoamérica vivía sus propios conflictos y crisis políticas y sociales –eran los tiempos del México postrevolucionario, por ejemplo – que asimismo llevaron a sus artistas e intelectuales a cuestionar sus paradigmas ideológicos y culturales.

⁵ Carlos Ibarguren, *La literatura y la Gran Guerra*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires, 1920.

⁶ *Ibid.*, pp.113-114.

fin de siècle, mientras que en Hispanoamérica, como es bien sabido, se expresó a través del modernismo. Así que, según la tesis de Ibarguren, esta crisis que se inició en el siglo XIX alcanzó su punto más álgido, en el contexto europeo, en 1914, con el acontecimiento fatídico de la Gran Guerra, que en el mundo de la cultura coincide con el estallido de las vanguardias.⁷

En 1919, un año antes de que apareciera ese libro de Ibarguren, Antonio Castro Leal publica en México su *Antología de poetas muertos en la guerra* (1914-1918), con versiones en español de Pedro Requena Legorreta de poemas de autores, en su mayoría, europeos.⁸ En el ensayo introductorio, Castro Leal (como su colega argentino) deja de lado el tema de las repercusiones del tema bélico en la poesía en lengua española. Sin embargo, la antología de Castro Leal (1919), al igual que el estudio de Ibarguren (1922), refleja el auténtico interés que, desde sus principios, la literatura de la Gran Guerra despertó en el ámbito intelectual hispanoamericano. Ambos trabajos dan cuenta de la temprana recepción de esta literatura de guerra, de origen europeo y estadounidense, entre los lectores hispanoamericanos.

A partir del contacto con esa literatura de guerra de autores europeos y estadounidenses, e incluso por algunas experiencias directas con el conflicto, el mundo hispánico produjo una literatura de la Gran Guerra, si bien no abundante, sí de calidad.

⁷ Pero Ibarguren no analiza, ni siquiera menciona, los rasgos de estilo o contenido de las expresiones vanguardistas que estaban relacionadas de manera estrecha con el suceso bélico. El libro tampoco contempla ninguna obra de autores hispanos. Esta ausencia resulta entendible si se considera que Ibarguren concibe la literatura de la guerra como aquella creada por sus protagonistas o testigos directos, y en ese tiempo no se contaba con muchos ejemplos de escritores hispanos que vivieron el conflicto y que le hubieran dado expresión.

⁸ La antología incluye poemas de guerra de Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, de autores casi desconocidos en aquella época: Jean Allard, Maurice Bouignol, Rupert Brooke, Leslie Coulson, Jacques de Choudens, Louis Gendreau, Julian Grenfell, W.H. Littlejohn, Charles Peguy, Colwyn Phillips, Edmond Rostand, Allan Seeger, Charles Hamilton Sorley y John Williams Streets. De nuevo, la omisión de autores hispanos es muy entendible si se tienen en cuenta los poquísimos poemas de guerra debidos a plumas hispanas, y sobre todo los muy escasos poetas de origen hispano caídos en las trincheras.

Algunos escritores españoles e hispanoamericano recrearon el hecho bélico con toda la intensidad de un suceso vivido o padecido. Entre otros que pueden considerarse, en ese sentido, como creadores de una literatura hispánica de la Gran Guerra, se puede mencionar al escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, a los españoles Blasco Ibáñez, Ramón del Valle-Inclán, Manuel y Antonio Machado, al poeta chileno Vicente Huidobro y, por supuesto, al poeta nicaragüense Salomón de la Selva, cuya obra será tema de este estudio. Partiendo de sus experiencias –sea como testigo en París, como corresponsal en las trincheras o soldado en el frente–, esos escritores crearon obras que expresan el distinto impacto que tuvo la Gran Guerra en la conciencia literaria del mundo hispánico.

Entre esa literatura bélica sobresale *El soldado desconocido*, obra que el poeta nicaragüense Salomón de la Selva publicó en México en 1922. *El soldado desconocido* representa, sin duda, la muestra más diáfana de esta literatura hispánica de la Gran Guerra que intenta exponer el hecho bélico desde dentro, desde el centro de la tragedia, como una experiencia íntima a la vez que universal. El libro sobresale no sólo por expresar la singular experiencia de un poeta hispanoamericano que vivió y luchó en las trincheras, también por la alta calidad de su creación literaria, que quedará evidenciada a lo largo de esta tesis.

Aunque Salomón de la Selva fue un intelectual relevante en el escenario literario y político de Estados Unidos y de Hispanoamérica de su época, su obra no ha recibido mucha atención de la crítica. Ni siquiera *El soldado desconocido*, su obra más reconocida, cuenta aún con mucha bibliografía crítica. Además, lo poco que se ha escrito sobre esta obra tiende a ofrecer de la misma una interpretación crítica sesgada, que privilegia el aspecto social, político o incluso histórico, en menoscabo del estudio de otros aspectos no menos esenciales que conforman su originalidad estética. *El soldado desconocido*, que puede considerarse la obra cumbre de la poesía de Salomón de la Selva, representa su expresión

literaria más moderna y renovadora; con ella, el autor nicaragüense incorporó a la tradición literaria hispánica, de raigambre modernista, una experiencia que fue impulsora de las vanguardias en Europa.

Como se planteará en esta tesis, la intención de Salomón de la Selva de dar expresión literaria o poética a su visión de la Gran Guerra conlleva el cuestionamiento o replanteamiento de sus concepciones estéticas, sobre todo modernistas, y lo impulsa a buscar nuevas maneras de representar el mundo. Para reconocer los orígenes de la singularidad de la obra de Salomón de la Selva resulta indispensable exponer, en el capítulo primero, cuáles fueron las influencias intelectuales y literarias que forjaron el temperamento poético del escritor nicaragüense, teniendo en cuenta que se trata, ante todo, de un poeta bilingüe, formado entre dos culturas, una anglosajona, la otra hispana. En ese capítulo, titulado “Salomón de la Selva, poeta entre dos Américas”, se desentrañan primero las influencias anglosajonas que cimentaron su formación literaria: entre las que destacan Ralph Roeder, Alice Meynell y, en especial, Edna St. Vincent Millay.

En cuanto a las raíces hispanoamericanas de la formación literaria de Salomón de la Selva, se presta especial atención a dos figuras prominentes: Rubén Darío y Pedro Henríquez Ureña. En las páginas del apartado “En los horizontes de Darío” se expone el vínculo afectivo y literario que existió entre Salomón de la Selva y Rubén Darío, que fue determinante de los lineamientos estéticos e ideológicos que profesó De la Selva.

El apartado que estudia la relación intelectual de Pedro Henríquez Ureña con Salomón de la Selva subraya la importancia de las enseñanzas del ensayista dominicano en el rumbo que tomó la obra del poeta nicaragüense. Henríquez Ureña fue su primer crítico, su tutor y un amigo entrañable; fue gracias a su amistad como Salomón de la Selva se dio a

conocer en el ámbito de la literatura hispánica, en particular, en el escenario de las letras mexicanas, con la publicación *El soldado desconocido*. Entre las afinidades literarias y de pensamiento que unieron a los dos intelectuales centroamericanos, se alude en especial a su panamericanismo, postura ideológica de implicaciones políticas que fue definitiva en la vida y obra de Salomón de la Selva, y a la que dio expresión poética en su primera y única obra publicada en inglés, *Tropical Town and Other Poems* (1918). En ese poemario en inglés está el germen y, en cierto sentido, la explicación, de muchas de las características definitorias de la poesía de *El soldado desconocido*; algunas de las directrices estéticas y temáticas de *Tropical Town* preludian las de sus versos en español. Por ese motivo se cierra el capítulo primero de la tesis con una lectura de dicho poemario.

En el capítulo segundo inicia la lectura y el análisis del poemario que es objeto de esta tesis. En el apartado “*El soldado desconocido* (1922), poema hispanoamericano de la Gran Guerra” se comentan las circunstancias que acompañaron la redacción y posterior publicación de *El soldado desconocido* en México; se presenta un breve bosquejo del mundo literario mexicano en que la obra vio la luz; y se anotan algunas impresiones respecto al lugar que ocupaba Salomón de la Selva entre la intelectualidad mexicana de ese tiempo.

Ya que el aspecto testimonial o vivencial, lo mismo que el referente histórico, fueron detonantes de la creación de *El soldado desconocido*, se han dedicado unas páginas de esta investigación al acopio de noticias o datos sobre la experiencia real de su autor como soldado en las trincheras de Flandes. A partir de un verso entresacado de un poema de *Tropical Town*, “*I must live the songs I sing*” (“The Knight in Gray”, *Tropical Town*, 83), y de algunas declaraciones del mismo autor en algunos de sus ensayos, se enfatiza la importancia que el autor confiere a la vivencia como inspiración poética.

El capítulo segundo cierra con el apartado “El itinerario del soldado, el relato cronológico de la travesía bélica” con el cual se pretende, por una parte, evidenciar la coherencia estructural y la unidad de sentido del libro; y por otra, identificar y demostrar que existe en el poemario una secuencia narrativa, lineal, que exhibe el itinerario del soldado en términos de una crónica poética. Es decir, en ese momento de la tesis se ofrece una primera lectura del poemario, orientada a resaltar el discurso testimonial o referencial que la estructura a manera de un relato cronológico; con la intención de preparar al lector para el análisis más profundo y detallado que tendrá lugar en el siguiente capítulo.

En el capítulo tercero, titulado “La percepción mítica y mística de la experiencia bélica”, presenta un análisis más minucioso de los cinco apartados o “Jornadas” poéticas que conforman el libro; una lectura que tiene el interés de demostrar que, paralelo a la narración cronológica de los hechos de guerra, puede identificarse en la obra un “segundo argumento”, el cual supone la paulatina transformación que ocurre en la conciencia del sujeto lírico, como hombre y como artista, a medida que asume la personalidad del soldado; una nueva conciencia que conlleva la inmersión progresiva en otras nociones del tiempo y del espacio. De ese modo se busca subrayar la raigambre mística y la tendencia a la mitificación del acontecimiento bélico, que caracterizan la propuesta poética de *El soldado desconocido*. Para ilustrar mejor esta segunda interpretación se incluye en ese capítulo tercero el análisis de las descripciones o evocaciones del paisaje y la naturaleza en los campos de batalla: “La naturaleza en los campos de batalla: nuevo bosque de símbolos”. La visión mítica y mística de la guerra en el poemario se expresa, en gran medida, mediante inusitadas imágenes y metáforas que bosquejan el paisaje bélico. Reformulando el filón místico y romántico de la tradición modernista, el poeta recrea el panorama de la guerra como un bosque de nuevos símbolos.

Otro rasgo primordial del poemario, que sirve para establecer la percepción mítica y mística de la guerra, es el discurso religioso. Sobre este asunto tratan la páginas que (citando un verso del poema “El canto de la alondra”) se han titulado “*Haciendo un sólo Cristo de Jesús y de Apolo*”. De la religión el autor toma imágenes y conceptos que son fundamentales para entender su propuesta poética. El discurso religioso, arraigado en el cristianismo y, de manera paradójica, en la tradición grecolatina, fundamenta su visión de la guerra. Sigue a esas observaciones una reflexión final sobre el tema “De la belleza en la Guerra”, que se halla estrechamente vinculado con el discurso religioso. La búsqueda de la belleza es otro de los ejes temáticos que dan unidad al libro; además, su especial formulación denota, como se verá, la filiación estética del poemario.

En el capítulo cuarto se argumenta a favor de la hipótesis de que en la obra confluyen distintas vertientes estéticas; desde el modernismo hasta el *modernism* (anglosajón), por un lado, o hasta la vanguardia, por otro. El capítulo comienza con la presentación y breve análisis del texto “Extracto de mi diario de guerra” que sirvió de preámbulo a un artículo periodístico de Salomón de la Selva sobre William Blake. En los fragmentos de ese “diario”, tal vez escrito antes que los versos de *El soldado desconocido*, el autor sintetiza la particular visión de la guerra planteada en sus poemas. El propósito de rescatar ese “diario” no es el de identificar las correspondencias que se dan entre las dos obras, sino el de asentar la profunda resonancia que tuvo la obra de Blake en la visión artística del poeta nicaragüense. Tanto en su “diario de guerra” como en el poemario, Salomón de la Selva toma prestada de Blake la imagen del poeta como profeta o visionario. Y es que la pretensión mística-visionaria que De la Selva encuentra enraizada en la poesía

romántica de William Blake, denuncia la encrucijada estética que tiene lugar en las páginas de *El soldado desconocido*.

Para esclarecer en qué consiste dicho cruce de estéticas, se examina la recepción crítica que se ha dado al poemario de Salomón de la Selva. En “Acentos de Darío en los cantares del soldado”, con el fin de rebatir cierta tendencia a relacionar esta poesía de Salomón únicamente con la vanguardia, se retoma la cuestión de la influencia de Darío en el poemario, pero ahora para sostener mediante el análisis textual la hipótesis de la permanencia de la poesía de Salomón de la Selva dentro de los límites del modernismo. Una permanencia que, sin embargo, como se plantea en el apartado que cierra este capítulo (“Los límites del modernismo”), no niega sus acentos innovadores. En ese mismo estudio sobre la influencia de Darío en el poemario, se hace hincapié en el poema *¡Pax!* del epígono del modernismo, y más concretamente en el manuscrito de este poema que el autor supuestamente obsequió a Salomón de la Selva. *¡Pax!* es el último poema de tema bélico de Darío y, en el contexto de la literatura modernista hispanoamericana, es también uno de los antecedentes poéticos más decisivos de *El soldado desconocido*.

El último capítulo es una lectura de obras de otros dos autores hispanos que tratan el tema de la Gran Guerra desde la perspectiva de lo visto o lo vivido: *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Ramón del Valle-Inclán y algunos poemarios de tema bélico de Vicente Huidobro, *Horizon carré* y *Hallali* (escritos en francés y publicados en 1917) y *Poemas Árticos* y *Ecuatorial* (escritos en español y publicados en 1918). La obra de estos dos autores, como la de Salomón de la Selva, supone una propuesta estética innovadora, y más elaborada, que está íntimamente ligada a la asimilación —de distintos modos— de la experiencia de la guerra europea. La elección de estos dos autores

no es arbitraria, responde a la convicción de que en sus obras, como en la de Salomón de la Selva, se advierte de manera diáfana el impacto que tuvo la experiencia de la guerra en sus paradigmas estéticos y éticos cercanos también al modernismo.

Por ese motivo, toda vez que se analizó la estructura y los fundamentos ético y estético del poemario de Salomón de la Selva, se finaliza la tesis con el breve rastreo de las coincidencias y divergencias entre la poesía de *El soldado desconocido* y las obras de esos otros dos autores de ascendencia modernista, pero de claros rumbos vanguardistas. Ese brevísimo cotejo puede, acaso, cimentar mejor las conclusiones sobre la singularidad de la propuesta ética y estética de *El soldado desconocido* en el ámbito hispano, lo mismo que el contexto del universo creativo del propio autor.

De *El soldado desconocido* puede decirse lo que Henríquez Ureña comentó de *Tropical Town*, que es un poemario frente al cual hay “quienes se sienten desorientados entre tanta riqueza y no saben hallar el hilo de Ariadna para el laberinto. A esos podría atormentárseles diciéndoles que aún hay más, mucho más en la obra de Salomón de Selva”.⁹ En el rico tejido de *El soldado desconocido* hay filones aún no explorados, o ni siquiera mencionados por la crítica. La escritura de esta tesis responde al deseo de internarse y deambular por algunos de los senderos y encrucijadas más profundos de ese laberinto.

⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (1919), *Homenaje a Salomón de la Selva, Cuadernos Universitarios*, 1969, núm. 5, 16.

1. SALOMÓN DE LA SELVA, POETA ENTRE DOS AMÉRICAS

1.1 POETA CENTROAMERICANO EN NUEVA YORK

Salomón de la Selva viajó a los Estados Unidos por primera vez en el año de 1906, a la edad de 13 años. Llegó con el apoyo de una beca de estudios del gobierno nicaragüense de J. Santos Zelaya; aunque al poco tiempo, a la caída del poder del mandatario, el gobierno le retiró el sustento económico.¹⁰ Sin embargo, gracias a sus propios esfuerzos logró permanecer en ese país del norte. Su primera estancia duró hasta 1910, cuando la muerte de su padre lo obligó a regresar a su natal León, Nicaragua. Al año siguiente, en 1911, retornó a Estados Unidos, donde permaneció hasta 1921.¹¹

En 1921, el escritor mexicano José Vasconcelos, que recién iniciaba una cruzada educativa en su país, lo llamó a ocupar el lugar que había dejado Ramón López Velarde (1888-1921) al frente de la revista *El Maestro*. Entusiasmado por esta invitación, Salomón de la Selva decidió establecerse en México. Su decisión de mudarse se debió también, al parecer, a su total desacuerdo con la política intervencionista de Estados Unidos en Hispanoamérica, contra la que ya se había pronunciado públicamente.

¹⁰ Sobre esta beca Jorge Eduardo Arellano refiere una anécdota que asegura le relató en 1968, en León, la hermana de Salomón de la Selva, Evangelina de la Selva Sacasa. Cuenta Arellano que en una visita del general José Santos Zelaya a León, Salomón de la Selva, aún niño, subido en unas gradas, vociferaba con todas sus fuerzas *¡Muera Zelaya!*, lo que llamó la atención del presidente. Cuando este le interrogó sobre la causa de su odio, el niño respondió: *Porque usted tiene preso a mi papá y mi mamá está enferma*. En efecto, el padre de Salomón, abogado homónimo, estaba encarcelado por conspiración política. A petición del niño, Zelaya le otorgó una beca de estudios para los Estados Unidos. (Cfr. Eduardo Arellano, *Aventura y genio de Salomón de la Selva*, Instituto Cultural Rubén Darío/ Alcaldía Municipal, León, 2003, p. 17).

¹¹ Si bien con intervalos de ausencia significativos, como los meses últimos de 1918 y primeros de 1919, que corresponden, como veremos, al tiempo que pasó como soldado del ejército inglés en la Gran Guerra.

En cuestiones políticas, Salomón de la Selva nunca comulgó del todo con el país en el que se educó. Su espíritu y dignidad de centroamericano marcaron los límites de su amor y agradecimiento a Estados Unidos. Él mismo confiesa, en su “Acróasis en defensa de la cultura humanista” (1957), que al llegar a Estados Unidos llevaba consigo el *Ariel* de Rodó. Lo llevaba, según recuerda, “no sólo bajo el brazo, sino que entre los pliegues de [su] cerebro juvenil”, decidido a no dejarse “vencer por Calibán”.¹² Sin embargo, en ese mismo texto también reconoce que la vida cultural estadounidense, en especial la newyorkina, le prodigaba de manera cotidiana un variado abanico de posibilidades de cultivar su espíritu artístico. Estados Unidos, y en particular Nueva York, le proporcionó una amplia formación artística e intelectual, que difícilmente hubiera logrado de haber permanecido en su país:

Fue sorpresa para mí, a los pocos días de llegado a Nueva York, saber que *La Tempestad* de Shakespeare estaba representándose como espectáculo común y corriente en la Academia de Música de Brooklyn. Me asombró más todavía ver cómo la región de la plaza del *Times*, en el corazón de Manhattan, esplendía con el fulgor del cisne del Avon. En un teatro, Forbes-Robertson, cerebral, ofrecía, en días alternos *Hamlet* y *Antonio y Cleopatra*. En otro, la insigne y bellísima Julia Marlowe, con voz de oro que me hizo amar la musicalidad de la lengua inglesa, encarnaba a Julieta todas las noches.¹³

Seducido por la vida cultural estadounidense, el poeta terminó por hacer suyas la lengua y literatura anglosajonas. Asistente asiduo de actos culturales y de salones literarios

¹² S. de la S., “Acróasis en defensa de la cultura humanista” (1957) [Ms., fol.1][Archivo Salomón de la Selva] Los borradores mecanografiados, y corregidos a mano, de esta “Acróasis en defensa de la poesía humanista” se encuentran en el Archivo Salomón de la Selva que resguarda el Acervo Histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México; en el mismo archivo se conservan algunas páginas también mecanografiadas de la obra por la que el autor escribió el ensayo en cuestión, *Versos y versiones nobles y sentimentales*. Esa obra, con la que su autor participó en el certamen de la Asociación Cultural Interamericana, fue editada de manera póstuma en 1974. (*Versos y versiones nobles y sentimentales*, Colección Cultural Banco de América, Managua, 1974). En el archivo se encuentran dos versiones de esta “Acróasis...”, la primera fechada el 8 de abril de 1957; la segunda, del 10 de abril de 1957, la cual cito en este trabajo. Cabe señalar, por lo menos, una variante significativa entre los dos borradores: en la versión del 8 de abril, el título del ensayo es “Acróasis en defensa de la *poesía* humanista”, mientras que en la versión del 10 de abril el autor cambió el término “poesía humanista” por el más general de “cultura humanista”. Para fines de este trabajo de investigación, citaré de la versión del 10 de abril de 1957, pues, al parecer, ésta es la más fiel a la última voluntad estilística del autor.

¹³ “Acróasis...” [Ms., fol. 2]

newyorkinos, entabló amistad con la élite intelectual estadounidense. En 1919, su amigo y mentor, el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, se refirió en un artículo al medio literario, tanto hispano como sajón, en que Salomón de la Selva se movía, así como al lugar que ya para entonces ocupaba en el panorama de la nueva poesía de lengua inglesa:

Nos unimos para organizar pequeñas reuniones a las que asistían hombres de letras de las dos Américas. Allí, si no me equivoco, empezaron los del Norte a poner atención en la poesía rotunda y pintoresca de Chocano, cuya visión externa del Nuevo Mundo es la más rica que hoy existe, en verso castellano o en verso inglés. Entre los poetas norteamericanos, amigos de Selva, se contaban ya Thomas Walsh, pulcro y cultísimo, ameno conversador de anécdotas sabrosas; William Rose Benét, el místico del *Halconero de Dios*, con su moderación de modales y su elevación de ideas; el sencillo y sonriente Joyce Kilmer, caído luego en tierra de Francia...

Después Selva tuvo muchos amigos literarios, desde los pontífices cuya opinión *consagra* hasta los principiantes que admiran; estuvo de moda en los *cenáculos*; el decano de las letras norteamericanas, [William Dean] Howells, le dedicó caluroso elogio, sin conocerlo personalmente, desde su tribuna crítica en *Harper's Magazine*.¹⁴

En carta a Pedro Henríquez Ureña —la cual el mismo escritor dominicano da a conocer en su artículo— Salomón de la Selva menciona la existencia en Estados Unidos, en ese momento, de tres grupos bien definidos de poetas: “Los poetas vivos —dice—, podrían distribuirse en tres grandes grupos: los poetas de ayer, los poetas de hoy y los poetas menores de treinta años.”¹⁵ Entre los “poetas vivos” menciona a “Edwin Markham, Howells, Henry Van Dyke, George Santayana, John Erskine, y aun otros de tono más

¹⁴ “Salomón de la Selva”, *Repertorio Americano*, XI (506), 13 sept.1930, p. 155. Apareció por primera vez en *El Fígaro*, La Habana, 36 (1919), pp. 288-289.

William Thomas Walsh (1891-1949), poeta estadounidense aficionado a la literatura hispana, dedicó gran parte de su obra a la traducción e investigación de la historia y literatura hispánicas; fue traductor al inglés de algunos poemas de Rubén Darío junto con Salomón de la Selva. El poeta, escritor y editor estadounidense William Rose Benét (1886-1950) recibió en 1942 el premio Pulitzer para poesía, por su obra *The Dust Which is God* (1942), poema narrativo de carácter autobiográfico, con matices de misticismo. El crítico literario y poeta Joyce Kilmer (1886-1918) murió como soldado en la primera guerra mundial; a su poesía, que celebra la belleza del mundo natural a la vez que rinde culto a la fe católica, se le ha menospreciado por su simpleza y excesivo sentimentalismo; el mismo Salomón de la Selva, en un artículo titulado “Strains of Yesterday”, califica el estilo poético de Kilmer en esos mismos términos. Al escritor, periodista, traductor, poeta e hispanista estadounidense, William Dean Howells (1837-1920), se le recuerda, entre otras cosas, por haber contribuido a la difusión y valoración de escritores hispanos.

¹⁵ Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (1919), p. 156.

moderno, como Bliss Carman (canadiense de origen), Richard Le Galliene (inglés residente aquí) y Thomas Walsh”;¹⁶ opina que esos poetas no se contagiaron del movimiento modernista iniciado por Harriet Monroe en 1912 en la revista *Poetry*.

El grupo al que denomina “los poetas de hoy”, comprende a “todos los poetas que se entregaron a los nuevos metros o la nueva retórica: Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Robert Frost, Edwin A. Robinson, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, y otros”.¹⁷ A este grupo le augura una pronta extinción, a causa de su “intensidad excesiva”. Opina que, aunque muchos de sus integrantes cultivaron el verso libre, sus mejores composiciones son las que retoman formas y ritmos viejos. El tercer grupo, el de los poetas menores de treinta años, conformaba, en sus palabras, una “legión”; con ese grupo él mismo se identifica: “Entre ellos, los mejores son Edna St. Vincent Millay y Stephen Vincent Benét. Son admirables, la

¹⁶ Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), p. 156.

A la obra de Charles Edwin Markham (1852-1940), poeta de temas sociales, y de tinte místico, Salomón de la Selva le dedicó un artículo (“Edwin Markham”, *Repertorio Americano*, 9 (1920), p.124), donde, además de comentar el poema más famoso de Markham, “The man with the hoe” (“El hombre de la azada”, 1899), aludió a su amistad con él y comentó el interés que la obra de este poeta de Oregon le despertó en Rubén Darío, cuando se la dio a conocer. La poesía del poeta, ensayista, cuentista y clérigo estadounidense Henry Van Dyke (1852-1933), profesor de literatura inglesa de la universidad de Princeton, dio expresión a un amor espiritual o místico que acusaba la influencia del romanticismo alemán. Aunque de origen español, el filósofo, escritor y poeta George Santayana (1863-1952) vivía en Estados Unidos; su obra poética reflejaba sus preocupaciones filosóficas, su interés por la religión y también su formación clásica y humanista; su primer libro de poesía en inglés se tituló *Sonnets and Other Verses* (1894). El músico, novelista y poeta estadounidense John Erskine (1879-1951) fue autor de una antología de *Contemporary War Poems* (American Association for International Conciliation, New York, 1914), recopilación de fecha demasiado temprana para que pudiera recoger ningún poema de Salomón de la Selva inspirado en la guerra. Poeta de origen canadiense radicado en Estados Unidos, Bliss William Carman (1861-1929) escribía poesía de índole clásica y humanista en que exploraba la hermosura y la fuerza espiritual de la naturaleza; su obra primera, que le dio fama como poeta, se tituló *Low Tide on Grand Pré* (1893). La obra de Richard Le Galliene (1866-1947), poeta de origen inglés, incluía un poemario inicial de corte amoroso y clásico, *My Ladies’ Sonnets* (1887) y otro de tema bélico, *The Silk-Hat Soldier and Other Poems in War Time* (1915).

¹⁷ “Salomón de la Selva” (1919), p. 156.

El poeta, dramaturgo y biógrafo estadounidense Edgar Lee Masters (1868-1950) cobró fama con la publicación de su *Spoon River Anthology* (1915); cabe agregar que, crítico feroz de la hipocresía puritana de sus compatriotas, se oponía también al belicismo imperial del gobierno de su país. A Robert Frost (1874-1963), poeta de estilo sencillo, filosófico, de profunda emotividad, de temas sociales y rurales, se le considera nada menos que el fundador de la poesía moderna en Estados Unidos. Vachel Lindsay (1879-1931), poeta que exploró nuevos ritmos poéticos inspirados en la oralidad. Carl Sandburg (1878-1967), periodista y poeta, fue tres veces ganador del premio *Pullitzer*; muchos de sus poemas evocan la vida urbana moderna, en particular la de Chicago. La poeta norteamericana Amy Lowell (1874-1925), admiradora y mecenas de Ezra Pound, fue una de las primeras en practicar el verso libre; una de sus obras más famosas fue *Sword Blades and Poppy Seed* (1921).

primera en su libro *Renascence*, el segundo en su balada de ‘The Growing of the Hemp’. Éstos –y yo con ellos– vuelven a las formas tradicionales del verso inglés”. Salomón de la Selva también puntualiza cuál es la principal influencia en la obra de éste su grupo: “Representamos la continuidad que pide Alice Meynell en su famoso ensayo sobre los “Descivilizados”. El ensayo de la poeta inglesa Alice Meynell, que data de 1896, propone el regreso a las formas tradicionales de expresión verbal del inglés. Muchos años después, en su “Acróasis en defensa de la cultura humanista” (1957), Salomón de la Selva recuerda la declaración de Alice Meynell que marcó el rumbo de su poesía durante esos años en Nueva York: “la finísima Alice Meynell se había burlado, desde Londres, de los ‘descivilizados’ de América que creen, decía, que porque sus bosques están vírgenes, pueden crear un arte nuevo cuando lo que les corresponde es vigorizar el arte viejo, el arte eterno.”¹⁸

Pero esta predilección de Salomón de la Selva por las “formas tradicionales del verso inglés”, a decir de Pedro Henríquez Ureña, debía leerse con reservas, como una postura “provisional”, ya que opinaba que “el deseo de expresiones nuevas le llevará, de modo inevitable, a ensayar y experimentar.” Y, para sustentar su predicción, menciona el interés del poeta nicaragüense por los “ensayos rítmicos de Amy Lowell”, que se contaba en el grupo de los “Imagistas”.¹⁹

¹⁸ “Acróasis..” [Ms., fol. 2]

¹⁹ Para comprender la relevancia de este grupo de poetas, hay que recordar que el *imagism* había coincidido con la publicación en Chicago, y en 1912, de la revista *Poetry*, tribuna de la nueva poesía de Estados Unidos dirigida por Harriet Monroe. Luego aparecieron las antologías de los “imagistas”, *Des Imagists* (1914) y *Some Imagist Poets* (1915, 1916, 1917), que conforme se publicaron sirvieron para consolidar el movimiento. El grupo de los “imagistas” fue minoritario. Sus fundadores fueron cuatro estadounidenses: Ezra Pound, Hilda Doolittle, John Gould Fletcher y Amy Lowell, y tres británicos: Richard Aldington, Frank Stuart Flint y D. H. Lawrence. (Cfr. José Miguel Santamaría, “La aportación imagista al modernismo”, *Actas de las primeras jornadas de lengua y literatura inglesa y norteamericana*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1990, p. 69).

La publicación de las antologías de los imagistas (1914-1917) coincidió con los años en que Salomón comenzó a publicar sus propios poemas en la revista *Poetry*, órgano difusor del movimiento imagista, y en otras tribunas importantes de los Estados Unidos, de manera que el poeta nicaragüense no sólo fue testigo sino también protagonista de ese renacimiento de la poesía en Estados Unidos. En julio de 1915, un poema suyo apareció por vez primera en una revista de renombre, *The Forum*: “A Tale from Faerieland” [sic], una composición que incluye más tarde en su libro *Tropical Town and Other Poems* (1918). A partir de ese año, pueden rastrearse diversas composiciones suyas, tanto en verso como en prosa, publicadas en inglés en importantes revistas estadounidenses: *The Forum*, *Harper’s*, *Poetry* y *Pan American Poetry*. En *Poetry*, publica un artículo titulado “Rubén Darío”, el año de la muerte del gran poeta nicaragüense (1916, vol. 8, núm. 4, pp. 200-204), en el que indica las tres dimensiones en las que, en su opinión, se desarrolla la poesía de su compatriota: la estética, la histórica y la social; en 1917, aparecen dos composiciones poéticas suyas, reunidas bajo el título “Two Spanish folk-songs”: “The Tiny Maiden” y “The Merchant” (vol. 11, núm. 2, pp. 79-80); en el mismo número de la revista da a conocer su composición “My Nicaragua” (p. 77), con la que abrirá, al año siguiente, su poemario *Tropical Town*; mientras que en 1918 publica un artículo titulado “Strains of Yesterday” (vol. 11, núm. 5, pp. 281-282), en el que reseña dos libros de poesía: *Glad of Earth* de Clement Wood y *Main Street and Other Poems* de Joyce Kilmer.²⁰

²⁰ Publicado apenas unos meses antes de su partida a las trincheras, este último artículo se refiere a la necesidad de renovación que caracteriza la obra de estos poetas, cuya propuesta poética no le parece a la altura para hacer frente a los tiempos de guerra. Al final del escrito, Salomón de la Selva anuncia que uno de los poetas, Kilmer, se ha marchado al frente y declara su esperanza de que esta experiencia sea de provecho para su labor poética: “That gesture is worthy [sic] many a volume, and to such a poet the experience of war cannot but prove ennobling and enriching. We pray, as for victory, that he may return to us having tasted, in the sleep between battles, the ‘milk of Paradise’. As for Mr. Wood, we know his lyric restlessness and do not imagine him asleep over the laurels the city of Newark grew for him; but, fully awake to the spectacle of these tremendous years, rising to the full measure of his day” (“Strains of Yesterday”, *Poetry*, 5 (1918), p. 282).

Salomón de la Selva se sentía muy cerca del movimiento *imagista*: no sólo publicaba en la revista *Poetry*, sino que, además, mostraba en los ensayos que publicaba allí un evidente interés por las nuevas formas y expresiones poéticas que proponía ese movimiento. Pero, muy a pesar de este interés, hay que reconocer que, en su poesía escrita en inglés, Salomón de la Selva privilegiaba entonces el rescate de las formas tradicionales inglesas y el conservadurismo en el lenguaje, a la manera de Meynell.

Partiendo de las reflexiones, antes citadas, de Henríquez Ureña sobre la postura de Salomón de la Selva ante el escenario literario estadounidense, White concluye que la admiración del poeta nicaragüense por las ideas de Alice Meynell es síntoma de su actitud anti-estadounidense. El crítico estadounidense opina que ese “breve ensayo de Meynell de 1896 (*Decivilised*) demuestra un profundo conservadurismo pro-inglés y anti-norteamericano, en tanto que se refiere a la perversión de la lengua inglesa por parte de la América ‘colonial’.”²¹ A su juicio, la preferencia de Salomón por las “formas tradicionales del verso inglés” demuestra su temprano “rechazo” de la cultura estadounidense. Aún más, afirma, de manera categórica que “este alejamiento lingüístico tiene sus raíces en el conflicto ideológico de Salomón de la Selva con la política de Estados Unidos”.²² La afirmación resulta interesante. Sin embargo, las palabras de Pedro Henríquez Ureña no parecen tener la intención que les atribuye White. Es cierto que el escritor dominicano reconoce el mayor apego del nicaragüense a la poesía inglesa, pero en ningún momento en su ensayo citado utiliza la palabra “rechazo”, ni tampoco se refiere a una actitud supuestamente “anti-norteamericano” por parte de Salomón de la Selva. Las palabras de Henríquez Ureña a las que se refiere White son éstas: “Para mí, su poesía se distingue ya,

²¹ Steven F. White, “Salomón de la Selva, poeta comprometido de la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 42 (1991), p. 916.

²² *Idem*.

en el país de lengua inglesa donde comenzó a escribir, porque posee elementos que no abundan en los Estados Unidos: imágenes delicadas y música verbal”. El ensayista dominicano opina que esos rasgos de la poesía de Salomón de la Selva la identifican más con la tradición poética inglesa que con la estadounidense: “En Inglaterra, pues, mucho más próxima que Norteamérica a la cultura y a los gustos latinos, encontrará Selva el campo propio para su desarrollo ulterior.”²³

A pesar del profundo conflicto ideológico de Salomón Selva con la política intervencionista de Estados Unidos,²⁴ no considero que su preferencia por el “ritmo y la forma” de la poesía inglesa sea signo de su rechazo a la cultura estadounidense.²⁵ Opino, más bien, como afirma PHU, que el poeta encuentra en la poesía inglesa, en sus formas y ritmos, una mayor empatía “con la cultura y gustos latinos”. También coincido con el escritor dominicano en que la relación conflictiva de Salomón de la Selva con los Estados Unidos se puede entender mejor leyendo los poemas de su *Tropical Town*, en el que “hay versos de ira y de amor para la tierra en la que escribió sus versos ingleses”.²⁶ Es decir, la suya es una relación de amor y odio hacia Estados Unidos, muy semejante, desde luego, a la de Rubén Darío. “¡Oh Rubén Darío, [exclama Henríquez Ureña] autor a un tiempo mismo de la ‘Oda a Roosevelt’ y de la ‘Salutación del Águila’!”²⁷

²³ Steven White, art. cit., p. 156.

²⁴ Como ejemplo del conflicto de Salomón de la Selva con la política de los Estados Unidos, los biógrafos y críticos del nicaragüense suelen repetir la anécdota, referida por Pedro Henríquez Ureña, acerca del escándalo que provocó un discurso improvisado y de tono incendiario que dio el poeta en contra de la política intervencionista de Estados Unidos. El discurso lo pronunció en el Club Nacional de las Artes en febrero de 1917, en una reunión de artistas y literatos en la que el presidente Roosevelt estaba presente. (Cfr. Pedro Henríquez Ureña, art. cit., pp. 294-295).

²⁵ Como ya se mencionó, mucho tiempo después, en su “Acróasis en defensa de la cultura humanista” (1947), el poeta exalta la vida cultural estadounidense y reconoce su deuda con ella.

²⁶ Henríquez Ureña, p.157

²⁷ *Idem*

Como bien auguraba Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva encontró en la tradición poética inglesa un campo afín a sus tendencias éticas y estéticas. A la cultura inglesa llega por contacto con la estadounidense, pero también por causas familiares, ya que su abuela paterna, Teresa Glenton, era de origen británico (ésta fue una de las razones por las que decidió alistarse en el ejército inglés para participar en la Gran Guerra). Pero más allá de esas circunstancias familiares y de vida, su amor por Inglaterra nace de la fascinación por su literatura. Así lo declara mucho tiempo después en un artículo dedicado al economista inglés John Maynard Keynes:

Podría decir que amo Inglaterra porque llevé honrosamente –tal vez hasta con gallardía– el uniforme del soldado inglés; pero no. Hay mil razones anteriores a ésta, la principal, quizás –principal en el sentido de principesca, porque todas mis razones para amarla son nobles– que Inglaterra es por excelencia, como Grecia en la antigüedad [...], el país de los poetas, al grado de que lo que pudiese decirse contra Inglaterra, que no es poco ni tibio sino mucho y candente, la mejor manera de decirlo es en el verso de los poetas ingleses.²⁸

En diciembre de 1918, después de su experiencia en las trincheras de la Gran Guerra, el poeta pasa una temporada en Londres. Ahí tiene encuentros importantes con poetas cuya obra marcaría su propia poesía.²⁹ Por ejemplo, conoce de manera casual a Ezra

²⁸ Salomón de la Selva, “John Maynard Keynes”, *El Universal*, 12 de julio de 1946, pp. 4-6. Reproducido por Julio Valle Castillo en Salomón de la Selva, *Antología mayor, III. Ensayos*, Fundación Uno, Managua, 2010, pp. 124-129. El borrador mecanografiado de este ensayo se encuentra también en el Archivo Salomón de la Selva. En este escrito Salomón de la Selva lamenta no poder comentar con su maestro dominicano un artículo de Rebecca West sobre John Maynard Keynes aparecido en la revista *Harper's*. S. de la S. encabeza la traducción de dicho artículo con estas palabras: “Si la muerte me hubiera dado tiempo, seguramente hubiera recortado esa página para enviársela a Pedro, con algún comentario personal, privado, íntimo. Traduzco aquí esa nota, y la publico. La muerte todo lo hace público” (p. 4).

²⁹ Durante el tiempo de su estancia en Inglaterra aparece en Madrid, en la revista ultraísta hispanoamericana *Cervantes*, su “Poema de las Estaciones” (1919). Dividido en cuatro partes, este poema extenso en español presenta rasgos de modernidad que evocan la estética de Pound; en él es notable la recurrencia a las sinestesias, además de otros juegos con el lenguaje y el ritmo, que parecen claros signos de modernidad. Baste como ejemplo citar las estrofas correspondientes a la evocación del “Verano”: “Llamas de ciudad en incendio,/ llamas amarillas de puntas rojas,/ llamas como pétalos de orquídeas,/ llamas como lenguas de tigre,/ llamas que lamen el viento,/ llamas que se alzan del tizón y vuelan y se consumen en el aire./ Llamas sonoras, /como latigazos,/ como quejidos,/ como caricias,/ como alaridos,/ ¡mi corazón estalló en llamas!” (Salomón de la Selva, “Verano”, “Poema de las Estaciones”, *Cervantes*, febrero de 1919, p. 81.)

Estos rasgos de modernidad, que denotan el interés del poeta nicaragüense por experimentar con la expresión poética, reaparecen aún más acentuados en su poemario *El soldado desconocido*. Sin embargo, esta

Pound en una calle londinense.³⁰ Pero el encuentro que realmente parece emocionarle es el que tuvo con Alice Meynell, a quien reconoció como la “impulsora” ideológica de su grupo poético (por su ensayo “*Decivilised*”, antes comentado). En su texto sobre el economista John Maynard Keynes, el poeta nicaragüense menciona ese fugaz pero significativo encuentro en Inglaterra con la poeta Alice Meynell: “No sé que haya mejor razón para amar a un país que los poetas, y cuando serví a su majestad don Jorge V fue quizás tanto como por cualquiera otra razón, por Alice Meynell, ya viejecita cuando la conocí en 1918, envuelta en un aura de inmortalidad, que de este lado de lo eterno es como sudario.”³¹

La influencia de Meynell en la poesía de Salomón de la Selva se advierte en la preferencia por “las formas tradicionales del verso inglés”, en la raíz hondamente religiosa de su poesía, a la vez que en su raigambre clásica. Estas dos últimas condiciones se evidencian con claridad en *El soldado desconocido* (1921), de manera especial en el poema titulado, justamente, “Carta a Alice Meynell”. En esos versos el poeta reconoce a la escritora inglesa como su “Maestra”, la compara con la filósofa del *Banquete* de Platón, Diótima de Mantinea, y le ofrenda su obra. La imagen de la poeta que evoca Salomón de la Selva en su epístola poética está cargada de misticismo: “¡Que mi carta te encuentre entre

orientación se advierte no sólo en la poesía que Salomón de la Selva escribió en español; también se observa en los versos escritos entonces en inglés. Entre los papeles del archivo Salomón de la Selva se encuentra una suerte de folleto que lleva el título *Two Humorous Poems* by Salomón de la Selva, con la dedicatoria “To Mikey who is happily not to be corrected”. Fechado en 1919, el mismo año en que el nicaragüense publica el “Poema de las Estaciones” al pasar por Londres, el folleto contiene dos breves poemas, al parecer inéditos, en los que se nota un juego notable con el lenguaje y el ritmo; el rasgo de humor irónico que ofrecen, también es característico de la poesía moderna. Los dos poemas se titulan, “A Gentleman amuses a Lady” y “On a dead cat”, respectivamente. Transcribo, al menos, el segundo poema, que es el más breve, titulado “ON A DEAD CAT”, con el epígrafe “(Incidentally calling the Attention of the S.C.D.)”: “This cat killed a little bird./ Himself was doomed last night:/ While shrieking an interminable word/ In the course of an almost human fight/ With the lady of his delight/ My neighbor in a fit of rage/ Killed him with an empty cage.”

³⁰ Salomón de la Selva coincide con Ezra Pound en alguna ocasión, de manera fugaz, durante un paseo nocturno por la ciudad. Acerca de la impresión que le causó este encuentro con Pound, el nicaragüense dejó, según Eduardo Arellano, una sola brevísima referencia escrita, que figura en una carta a su amiga Amy Lowell: allí lo describe como “un tipo verdaderamente divertido y lleno de vida” (Jorge Eduardo Arellano, “Tres aproximaciones a Salomón de la Selva”, <http://www.temasnicas.net/delaselva.pdf>)

³¹ Salomón de la Selva, “John Maynard Keynes”, p. 5.

tus libros,/ rodeada de inmortalidad/ o en medio de los álamos de tu jardín, en Sussex,/ recordando el *Lilium Regis* de Francis Thompson!”³²(“Carta a Alice Meynell”, 129).

Pero Meynell no fue su única mentora. Mucho tiempo después, justo un año antes de su muerte, en entrevista con Lorenzo Favela, el poeta nicaragüense declara sus principales influencias literarias:

Como yo inquiriera qué gentes habían influido en su formación, reuló con la mirada y tras breve recapitación, habló de un grupo de hombres cultos y brillantes con los que había convivido allá en su juventud, en Nueva York; citó los nombres de Max Henríquez Ureña, de José Vasconcelos y de otros, quizás Ezra Pound, despacio, como apoyándose, para llegar, botando, a uno que absorbió sus recuerdos... Ralph Roeder.³³

Ralph Roeder es otro de los hombres de letras que dejaron huella en la formación intelectual de Salomón de la Selva durante su etapa de formación en los Estados Unidos. El carácter, ideas, y tendencias artísticas y filosóficas de Roeder incidieron en la visión de mundo y en la concepción artística del joven De la Selva. En 1946, en el diario *El Universal* de México, publicó como homenaje póstumo a su maestro dominicano una serie de semblanzas con el título “In memoriam P. H. U.”, en las que recuerda la amistad y las enseñanzas que le prodigó Pedro Henríquez Ureña. En la segunda entrega de ese trabajo, titulada “La vida en los amigos”, el poeta dejó testimonio de la profunda impresión que le causó el conocer a Ralph Roeder:

Un día primaveral en Nueva York, antes de la primera guerra mundial, me llevó el doctor Frank Crane –comentarista del *Globe*– a comer al Hotel Brevort, de admirable cocina francesa y vinos de leyenda, para presentarme (yo era su hallazgo literario más reciente) al periodista Mowrer, brillante corresponsal en París de un diario de Chicago. Mowrer llegó también acompañado. También él había descubierto a un poeta [...] Ralph Roeder, el ahora celebrado autor de *The Man of the Renaissance*, que

³² *El soldado desconocido*, Cultura, México, 1922.

³³ Lorenzo Favela, *Con Salomón de la Selva. De Paestum a Florencia en el verano de 1958*, Ediciones de la revista *Tricolor*, México, 1963, p. 16. Al mencionar al dominicano Max Henríquez Ureña, Favela tal vez lo confunda con su hermano Pedro.

lleva años en México escribiendo una biografía de don Benito Juárez. Aquel día Ralph, muy cuidadoso de su dicción, con una voz límpida, de infinitos colores transparentes, con todo y que no dijo mucho, superó para mi gusto a las viandas y a los vinos. Decir que me cautivó, como después cautivaría a Pedro, es rememorar pálidamente una intensa impresión de juventud. Todo en Ralph, oriundo de una embrujada Charleston, era aristocracia, distinción y refinamiento. Así, así y no de otra manera, me decía el corazón, debían ser los poetas. Se podía ser revolucionario sólo si, como Shelley, se cantaba a la Belleza Intelectual y se dominaba el griego. Ralph dominaba el francés y el italiano. Sabía alemán. Luego, si no era revolucionario, es que esto no era esencial. La torre de marfil tentó mi anhelo.³⁴

En el tiempo de esa anécdota, que data de “antes de la primera guerra mundial” (es decir, que se remonta quizá a los años de 1913 y 1914), Roeder aún no publicaba la obra histórica y filosófica que lo consagró y que se convirtió en referencia constante para su amigo nicaragüense: *The Man of the Renaissance* (1933). Sin embargo, la educación humanista de Roeder, sus ideas y refinamiento intelectual, le valieron, desde ese tiempo, la admiración de su contemporáneo hispanoamericano, quien se confesó su discípulo. De tal modo que, como bien señala Lorenzo Favela, Salomón de la Selva no era sino un hombre del Renacimiento, de acuerdo con el ideal que plantea Roeder en su obra mencionada.³⁵

En esa misma segunda entrega de “In Memoriam PHU”, De la Selva también confiesa que fue gracias a la influencia de Roeder – y, más adelante, de Pedro Henríquez Ureña– como logró no caer en los excesos de interpretación “freudiana” en la que, desde su perspectiva, incurrieron algunos literatos contemporáneos suyos, como Clement Wood y, en particular, Floyd Dell. Dice de la Selva: “Pero cuando no conocía a Pedro todavía, a Ralph quería asirme para librarme de la pesadilla del círculo irrespirable de Floyd Dell, de

³⁴ “In Memoriam PHU. II. La vida en los amigos”, *El Universal*, 14 de junio de 1946, p. 3.

³⁵ Lorenzo Favela sintetiza la imagen ideal del hombre del Renacimiento, que expone Roeder en su obra, como “la resultante de la virtud ascética de Savonarola, la virtud oportunista de Maquiavelo, la virtud sociable de Castiglione y la virtud animal de Aretino”. (En Favela, *op. cit.*, p. 16).

Clement Wood y de la sombra que arrojaban las inmensas narices de Louis Untermeyer.”³⁶ Ese “grupo irrespirable”, “freudiano”, al que se refiere Salomón de la Selva, era el de los escritores jóvenes, más atrevidos, que se habían propuesto “renovar la poesía por la economía política y la psicología, y en rehacer el mundo por la poesía renovada.”³⁷ Entre ellos se contaba, al inicio, el mismo Salomón de la Selva, hasta que se decepcionó del rumbo que tomaban sus ideas y propuestas literarias. Al parecer, fue Roeder quien “libró” al joven De la Selva de seguir el camino literario que trazaba el llamado “grupo freudiano”, al motivarlo a adoptar una postura cimentada en el humanismo y el estudio de los clásicos. De tal manera que Roeder representó para De la Selva la “torre de marfil” que lo aisló y, a la vez, lo salvó de perderse en ese ambiente intelectual de aspiraciones estéticas y éticas, en su opinión, intrascendentes.

Aunque la presencia de Roeder en la vida del poeta nicaraguense no fue permanente – “Ralph se me escapaba de las manos como una aparición”,³⁸ declara– su legado intelectual sí dejó impronta en su formación. Roeder compartió con Salomón de la Selva preferencias artísticas y filosóficas, al igual que vivencias entrañables e, incluso, estremecedoras, como la experiencia de la Gran Guerra. Según relata De la Selva, Roeder también combatió en las trincheras de la Gran Guerra. Aún más, lo involucra en su decisión de partir a la guerra:

Y aquel día de agosto de 1914 en que se hizo grande la guerra que quería el Kaiser, habiéndonos encontrado él [Ralph Roeder], Gollomb [Joseph Gollomb, periodista del *Tribune* o del *Evening Mall*] y yo, nos conjuramos para devolverle la tranquilidad al

³⁶ “La vida de los amigos”, p. 3. Los tres escritores mencionados aquí eran más o menos de la edad de Salomón de la Selva. Floyd Dell (1887-1963) fue crítico, poeta, escritor de novelas (incluso de *bestsellers*), de cuentos y obras de teatro; como insinúa Salomón de la Selva, parte de su obra crítica seguía cierta tendencia psicoanalítica freudiana. El abogado y poeta estadounidense Clement Wood (1888-1950) era autor de obras de corte socialista y político; en su artículo “Strains of Yesterday”, que se ha citado antes, Salomón de la Selva reseña, y censura, un libro de poesía de Wood, *Glad of Earth*, en el que encuentra “a simplicity of style that almost exasperates”. (Cfr. Salomón de la Selva, “Strains of Yesterday”, *Poetry*, 11 (5), 1918, p. 282). Por su parte, Louis Untermeyer (1885-1977) fue un poeta y crítico norteamericano de tendencias marxistas.

³⁷ “La vida en los amigos”, p. 3

³⁸ *Ibíd.*, p. 3.

mundo asesinando, conforme nos tocara en las suertes que echaríamos, a los culpables de la guerra.³⁹

Así, De la Selva revela el poder de atracción que ejercía en él la personalidad de Roeder, al grado de hacer suyos sus ideales éticos: “Yo, junto a Ralph, me sentía hombre del Renacimiento, daga al cinto y con sortija de veneno guardado en rica gema. Bastábame su presencia para que todo alrededor se me volviera Florencia, Roma o Milán [...]. Su piedad y su pasión renacentista me arrastraban.”⁴⁰ En 1954, en el prólogo de su tratado de mitología clásica en prosa poética, la *Ilustre familia*, el poeta recuerda una vez más sus afinidades con Ralph Roeder, que se extendían más allá de las preferencias artísticas: “amábamos no sólo las letras y las bellas artes, sino apasionadamente también a Edna St. Vincent Millay y a Lidia Lopokova...”⁴¹

Edna St. Vincent Millay fue otra presencia femenina determinante de la formación literaria de Salomón de la Selva – como también lo fue en su vida personal– . Con ella compartió la admiración por Alice Meynell; fue ella quien lo impulsó en gran medida a adoptar la postura poética tradicionalista. Como bien advierte Silvio Sirias, “the two shared a love for traditional poetic form, and the expression of personal emotions, rather than innovation and clinical experimentation.”⁴² Según su primer biógrafo, Mariano Fiallos Gil, también fue por Edna que el poeta nicaragüense acentuó su afición a la literatura grecolatina y aprendió griego.⁴³ Mucho se ha comentado acerca de la relación amorosa

³⁹ “La vida en los amigos”, p. 3.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ S. de la S., “Agradecimientos”, *Ilustre familia*, Talleres Gráficos de la Nación, Mexico, 1954, p. XII. [Lidia Lopokova fue una famosa bailarina rusa, casada con el economista John Maynard Keynes, a quien De la Selva también admiraba]

⁴² Silvio Sirias, “Introduction” to Salomón de la Selva, *Tropical Town and Other Poems*, Arte Público Press, Houston, 1999, p. 5.

⁴³ Mariano Fiallos Gil refiere una supuesta anécdota acerca del primer encuentro de Salomón de la Selva con Edna; encuentro que lo inició en el gusto por la cultura grecolatina y que marcaría el rumbo de su propia carrera poética: “En su primer encuentro con Edna –ya se conocían por correspondencia – ella lo recibió con

entre estos dos personajes, de la cual dejó constancia la misma Edna St. Vincent Millay en su poema “Recuerdo” (1920);⁴⁴ a decir de Silvio Sirias los dos poetas “developed an extremely close relationship, as evidenced in Millay’s letters. This friendship and its ensuing creative symbiosis would be de la Selva’s greatest influence when writing in English”.⁴⁵ De la poesía de Vincent Millay, Salomón de la Selva admiró y emuló en su obra la devoción por la naturaleza y las descripciones que emanan espiritualidad y panteísmo, rasgos definitivos del poema más celebrado de la poeta estadounidense, *Renascence* (1917). Semejantes características sobresalen en algunos poemas de *Tropical Town and Other Poems* (1918) y se mantienen, aunque con variantes significativas, en la poesía en español del nicaragüense. El humanismo que profesó Salomón de la Selva en su vida y obra era afín

palabras que no entendía. Como él le pidiera que se las volviera a decir y él siguiera sin entender, Edna le dijo sonriente: ‘Es griego, Salomón, es griego’. Entonces él se quedó perplejo y humillado y se dedicó a estudiar el antiguo idioma de los dioses” (*Salomón de la Selva, poeta de la humildad y la grandeza*, Hospicio, León, 1963, p. 5).

⁴⁴ El poema lleva el título en español: “Recuerdo”. Según los biógrafos de Edna y Salomón, el poema, que fue recogido en su antología *A Few Figs from Thistles* de 1920, se inspira en el romance entre ellos, que inició con un paseo nocturno en ferry:

*We were very tired, we were very merry—
 We had gone back and forth all night upon the ferry.
 It was bare and bright, and smelled like a stable—
 But we looked into a fire, we leaned across a table,
 We lay on the hill-top underneath the moon;
 And the whistles kept blowing, and the dawn came soon.
 We were very tired, we were very merry—
 We had gone back and forth all night on the ferry,
 And you ate an apple, and I ate a pear,
 From a dozen of each we had bought somewhere;
 And the sky went wan, and the wind came cold,
 And the sun rose dripping, a bucketful of gold.*

*We were very tired, we were very merry,
 We had gone back and forth all night on the ferry.
 We hailed, “Good morrow, mother!” to a shawl-covered head,
 And bought a morning paper, which neither of us read;
 And she wept, “God bless you!” for the apples and the pears,
 And we gave her all our money but our subway fares.
 (Edna St. Vincent Millay, *A Few Figs from Thistles*,
 Kessinger Publishing, New York, 2004, p.10)*

⁴⁵ Silvio Sirias, “Introduction”, *op. cit.*, p. 3

a las convicciones literarias y filosóficas de su cofrade estadounidense; los dos poetas compartían una profunda devoción por la cultura grecolatina.

Salomón de la Selva publicó una versión en español del poema “Renacimiento” en *América. Revista Antológica*, en enero de 1950, meses antes de la muerte de su autora.⁴⁶ Tradujo otros varios poemas de Millay, como “La novia encantada” y “Sudario”, que aparecieron en 1914, en la revista *El Fígaro* de La Habana, lo mismo que los poemas “He olvidado qué labios me han besado”, “Elegía antes de morir” y “Lamento”;⁴⁷ además del drama en un acto *Aria de capo* (1920), de tema antibélico y de tono humorístico, De hecho, una de las labores literarias más importantes de Salomón de la Selva durante su etapa de formación en Estados Unidos fue la de difusor y traductor de poesía en inglés al español, y sobre todo a la inversa, de poetas hispanos al inglés.⁴⁸

Un año antes de la muerte en Nueva York de su amada Edna en 1950, Salomón escribió su ensayo titulado “Edna St. Vincent Millay” (1949), en el que entrelazó datos biográficos y bibliográficos de la autora estadounidense con impresiones y recuerdos de su

⁴⁶Edna St. Vincent Millay, “Renacimiento”, versión de Salomón de la Selva, *América. Revista Antológica*, México, 1950, núm. 62, pp. 33-57.

⁴⁷ Estas versiones se publicaron en edición póstuma en 1978, junto al poema “Renacimiento” en un folleto (Managua, Ediciones Americanas, 1978). [Un ejemplar de ese folleto se conserva en el archivo Salomón de la Selva.]

⁴⁸ Salomón de la Selva vertió al español poemas de varios poetas ingleses y estadounidenses, entre ellos algunos de sus contemporáneos. Además de traducir el poema “El halconero de Dios” de William Rose Benét (1886-1950), hizo versiones de poemas de Vachel Lindsay (1879-1931), Amy Lowell (1874-1925), Edwin Markham (1852-1940) y Robert Frost (1874-1963). Según refiere Eduardo Arellano, estas traducciones aparecieron en revistas newyorkinas como *Las Novedades*, *El Gráfico* y *La Revista Ilustrada*. Pero, con todo, fueron más numerosas las traducciones que realizó al inglés de poesía hispanoamericana. Fue traductor de los poetas mexicanos Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919), Enrique González Martínez (1871-1952), Ramón López Velarde (1888-1921) y Alfonso Reyes (1889-1959), entre otros; también lo fue del peruano José Santos Chocano (1875-1934), de la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), de la argentina Alfonsina Storni (1892-1938), del cubano Mariano Brull (1891-1956), y de varios más. Estas versiones al inglés aparecieron en revistas que circulaban en Nueva York, como *Pan American Magazine* y *Pan American Poetry*. (Cfr. Eduardo Arellano, *Aventura y genio de Salomón de la Selva*, Instituto Cultural Rubén Darío/ Alcaldía Municipal, León, 2003, pp. 31-32) Su más preciada traducción, sin embargo, fue la de una selección de poemas de su admirado coterráneo Rubén Darío, que llevó a cabo en colaboración con su amigo Thomas Walsh, los cuales se publicaron el año de la muerte del poeta. La edición llevó el título de *Eleven poems of Rubén Darío* y contó con una introducción de Pedro Henríquez Ureña. (*Eleven Poems of Rubén Darío*, translations by Thomas Walsh and Salomón de la Selva, Putnam’s & Sons, New York / London, 1916).

amistad. En esas páginas alaba la formación humanista y clásica de la poeta estadounidense, lo que corrobora la afinidad de gustos e intereses literarios que los unía. Selva relata cómo Millay se educó en el humanismo que se impartía en Rockland, Nueva Inglaterra, su estado natal, que antes de los quince años ya conocía “su Virgilio y su Catulo y su Ovidio”; y que, además de “latín y música de intrincado contrapunto, Edna –antes de salir de Rockland hacia Nueva York– tenía mucho de griego en la cabeza”.⁴⁹ Igual destaca las “reminiscencias de Safo que hay en sus versos” y la describe con no poca emotividad:

poetisa de rebeliones ardorosas, sentidas con magnífica imaginación; continuadora de la tradición anglosajona de Blake el visionario, de Wordsworth el majestuoso y de Shelley el romántico, Edna St. Vincent Millay ha sido y es la voz más noble del liberalismo norteamericano; y esto la hermana con Emerson y Whitier y Lowell, y aun con Whitman.⁵⁰

Las mismas influencias de la tradición anglosajona, aunque en distinto grado y con variantes, pueden advertirse en la poesía de Salomón, sobre todo en su poemario en inglés *Tropical Town and Other Poems*. Para él, el “renacimiento poético” estaba relacionado no sólo con la necesidad de volver a las “formas tradicionales del verso inglés”, sino también con la recuperación de la tradición clásica grecolatina. Como su amada Edna, Salomón también tuvo su Virgilio, su Catulo, su Safo, y sobre todo, su Horacio y su Píndaro, a quienes invocaría años después en sus poemarios en español, en particular en *Evocación de Horacio* (1949) y *Evocación de Píndaro* (1957).

Pero el resplandor poético y dramático de Edna St. Vincent Millay no fue persistente.⁵¹ Si bien el poeta nicaragüense sentía gran empatía artística –y emotiva– con

⁴⁹ Salomón de la Selva, “Edna St. Vincent Millay”, *América. Revista Antológica*, México, enero de 1950, núm. 62, p. 9.; también apareció en el suplemento cultural *Semana*, Managua, 29 de octubre de 1950, p. 4.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 25.

⁵¹ Salomón de la Selva sugiere que la producción artística de Edna decreció a causa de una crisis religiosa: “Después del poema *Lídice* de 1944, Edna ha publicado poco. Se habla de una crisis religiosa por la que viene atravesando, de un insigne milagro que le hizo la virgen de la Medalla Milagrosa sanándola del dolor de un nervio torcido con el que no podían dar los mejores cirujanos y médicos del mundo; y aun hay quien diga que

ella, también es cierto que su poesía tomó rumbos distintos a las de sus contemporáneos de los Estados Unidos.⁵² Salomón de la Selva no siempre se atuvo a las formas tradicionales, aunque sí las prefirió; también ensayó y experimentó con nuevas formas y ritmos poéticos. Además, como observó de manera temprana su crítico y amigo dominicano, su poesía en inglés –en específico la de *Tropical Town and Other Poems*– se distinguió en el contexto estadounidense por “elementos que no abundan en los Estados Unidos: imágenes delicadas y música verbal”.⁵³ Estos rasgos delatan otra influencia definitiva en su poética: la inspiración rubendariana. Si su inspiración anglosajona, a decir de Pedro Henríquez Ureña, “comienza generalmente con Keats y Shelley y llega hasta Francis Thompson y Alice Meynell”, podría decirse que su inspiración hispánica comienza, y acaso termina, con Rubén Darío.⁵⁴

se ha convertido al Catolicismo apostólico romano, como Clare Boothe Luce y muchos más de famoso nombre en las letras norteamericanas.” (“Edna St. Vincent Millay”, p. 9.)

⁵²Según un articulista anónimo de la *Semana*, que reprodujo en 1950 el ensayo “Edna St. Vincent Millay” de Salomón de la Selva que aquí cito (Managua, 19 de octubre de 1950), el poeta nicaragüense, después de despedirse de Edna en Nueva York, en 1919, no la volvió a ver sino hasta 1941, un día de diciembre, la víspera del ataque a Pearl Harbor. También comenta que durante esos años que pasaron sin verse, tampoco se escribieron. Sin embargo, entre los papeles de Salomón de la Selva que he consultado aparece, por lo menos, la copia de una carta que dirige el autor a su amiga estadounidense, la cual está fechada el 5 de abril de 1935, en la época en que dirigía el Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos de Panamá. En esa carta, de carácter un tanto oficial, el autor alude, en efecto, al distanciamiento, a la prolongada falta de comunicación entre ellos: “It is centuries since I have heard from you”; después, la invita a impartir un seminario sobre poesía inglesa en el recién creado Centro de Estudios: “We would want you to give a series of readings in English poetry”, y al buscarle un nombre para el curso, vuelve a sugerir cierta correspondencia entre ella y la poeta griega Safo: “I am at a loss for a name for this course [...] I leave this to you as I am afraid I might finally decide on calling it ‘Sappho Rediviva’, which would not do at all.”

⁵³ “Salomón de la Selva” (1919), p. 157.

⁵⁴ En un artículo en inglés sobre Rubén Darío, publicado en la revista *Poetry* en julio de 1916, Salomón de la Selva equipara la influencia de Darío en la tradición hispánica a la de John Keats en la tradición literaria anglosajona: “As an aesthete, in the purest meaning of this term, Rubén Darío is the Spanish Keats: he taught that ‘beauty is truth, truth beauty’, and that sincerity is the highest virtue.” (“Rubén Darío”, *Poetry*, 8 (1916), p. 200.)

1.2 EN LOS HORIZONTES DE DARÍO

Esto es posible: no conocer más letras que las de Rubén Darío y ser dueño, sin embargo, de una cultura suficiente; tener, es decir, una visión anchurosa del mundo, capaz de ensanchamiento constante; poseer un entendimiento de los hombres cada vez más hondo; contar para cada emergencia de la vida con un sentido cada vez más elevado de lo que hay por encima de los hombres y del mundo. Darío nos fijó horizontes.

S. de la S., “Rubén Darío” (1941).

Salomón de la Selva se educó en Darío. Antes de conocerlo personalmente ya era ferviente admirador y lector de la obra del maestro nicaragüense, quien fuera amigo de su padre, Salomón de la Selva Glenton.⁵⁵ En toda su obra, en prosa y en verso, en español como en inglés, asoma la presencia de Rubén Darío. Pero si la literatura de Salomón de la Selva jamás se apartó de la impronta dariana, no por ello careció de singularidad, de expresión distinta y propia. Para su espíritu creador, los horizontes de expresión que trazó la obra de Darío fueron vastos, con la cualidad de “ensanchamiento constante”, de renovación y de posibilidades inagotables de adecuación a toda época y a toda circunstancia. Consiguió, de esa manera, explorar y llevar a sus límites la expresión poética del modernismo dariano, sin por ello romper con él, y sin que su obra dejase de responder a las expectativas estéticas de su tiempo. Para Salomón, Darío representaba para el español de Hispanoamérica, lo que Cervantes para el español de Castilla:

tan hondamente [Darío] se metió en el idioma, se lo apropió, le puso sello suyo, le dio música suya. [...] De modo que, así como decimos el idioma de Cervantes, para significar y rendir homenaje al mayor de los Padres de la Lengua, al mayor de sus dioses creadores [...], así podemos sin zaherir a nadie, pero con entera justeza, decir el idioma de Darío. Porque no hay más que oírnos hablar o que leernos para

⁵⁵Cfr. Eduardo Arellano, *Aventura y genio de Salomón de la Selva*, Instituto Cultural Rubén Darío/ Alcaldía Municipal, León, 2003, p. 54.

percatarnos de que no hablamos como hablara ni escribimos como escribiera Cervantes, y sí como habló y escribió Rubén Darío.⁵⁶

Salomón conoció personalmente a Rubén Darío en Nueva York a finales del año de 1914, cuando tenía apenas veintiún años y su compatriota ilustre estaba ya cercano a su muerte, “en decadencia de su afligida carne”.⁵⁷ En esa época, Salomón de la Selva apenas nacía como poeta, en tanto que Darío estaba ya en el ocaso de vida. Ese encuentro del joven poeta con el gran poeta consagrado fue uno de los más simbólicos en la vida de Salomón de la Selva. Éste hizo suyo el legado literario de su admirado maestro y coterráneo, herencia que gravita en toda su obra.

Darío llegó a Nueva York el 21 de noviembre de 1914 con la intención de ofrecer una serie de conferencias y lecturas pacifistas, pero llegado el momento, esta serie de actos se redujo a uno solo, que consistió en la lectura de su poema *¡Pax!*, hasta entonces inédito, en un recinto de la Universidad de Columbia, el 4 de febrero de 1915; su presentación se anunció con el título: *The Horrors of War, the Necessity of Peace and the Means of Obtaining it*. Antes, a la llegada de Darío a Nueva York, el renombrado hispanista estadounidense, fundador de la Hispanic Society of America, Archer Milton Huntington, lo había designado miembro de dicha asociación.⁵⁸ Durante su estancia en Nueva York, que se prolongó cinco meses, Huntington fue su protector y mecenas, y Salomón de la Selva su

⁵⁶ Salomón de la Selva, “Discurso sobre Rubén Darío”, en *Antología Mayor. III Ensayos*, edición de Julio Valle-Castillo, Fundación Uno, Managua, 2010, p. 276. Se trata del texto de un discurso pronunciado en 1950 en El Ateneo de Washington, en presencia del fundador de esta institución, Juan Ramón Jiménez. En el archivo de Salomón de la Selva se conserva una copia, no sólo de este texto, sino también de otro discurso, al parecer inédito, sobre el mismo Rubén Darío; este segundo documento no está fechado, y se dirige a la “Excelentísima Primera Dama de Nicaragua”, al “Excelentísimo Señor Presidente de la República” y al “Excelentísimo Monseñor Obispo”, fue escrito con motivo de la celebración en Nicaragua de un aniversario de la muerte del autor de *Cantos de vida y esperanza*.

⁵⁷ “Discurso sobre Rubén Darío”, p. 285.

⁵⁸ Cfr. Theodore S. Beardsley, “Rubén Darío and the Hispanic Society: the holograph manuscript of *¡Pax!*”, *Hispanic Review*, 1967, núm. 1, pp. 3-4.

fiel paje y amigo. Al parecer, Salomón no se apartó de Darío mientras éste permaneció en Nueva York.⁵⁹ Mucho tiempo después, en su “Acróasis explicativa y apologética” a su *Canto a la Independencia Nacional de México* (1955), De la Selva confiesa la cercanía cotidiana que tuvo en ese tiempo con el adalid del modernismo hispanoamericano, al declarar que fue testigo de la elaboración de su poema *¡Pax!*, que el poeta escribió y corrigió durante “días y noches, así dura y penosamente en Nueva York, cuando ya estaba tocado por la muerte.”⁶⁰

En su “Discurso sobre Rubén Darío”, pronunciado en 1950 en el Ateneo de Washington que presidía el poeta Juan Ramón Jiménez, en ocasión de un homenaje póstumo a Darío, “justo y bello” por ser un “comienzo de reparación” por parte de Estados Unidos al máximo poeta del modernismo, Salomón de la Selva recuerda la triste escena que le tocó vivir en la presentación de su compatriota en la Universidad de Columbia; De la Selva evoca con detalle el lugar degradante en que se celebró el acto: “llegó la noche del acto en la Universidad. ¡Oh Dolor! Para la presentación del exquisito poeta no se halló disponible más que una vieja sala de clases de química, lo más destartado imaginable”; también alude a la escasa concurrencia: “Y de público no había arriba de catorce personas”.⁶¹ Conmovido, describe asimismo el ánimo de Darío en medio de ese espectáculo decadente, subrayando la dignidad del gran poeta, cuya voz, con su clamor pacifista, se elevaba por encima de la miseria y la cruel indiferencia que lo rodeaban: “Darío siguió leyendo, leyendo; y a mí me pareció que se le partió el corazón. ‘¡Pace, pace, pace!! Así

⁵⁹ En una carta a Alfonso Reyes, fechada el 12 de mayo de 1916 en Nueva York, Pedro Henríquez Ureña comenta: “Salomón de la Selva era del grupito cercano a Rubén Darío y cuenta mil cosas cómicas y trágicas” (reproducida por Ernesto Mejía Sánchez, *Cuestiones rubendarianas*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pp. 53-69).

⁶⁰ Salomón de la Selva, “Acróasis explicativa y apologética”, *Canto a la Independencia Nacional de México*, Imprenta Arana, México, 1955, p. XI.

⁶¹ S. de la S., “Discurso sobre Rubén Darío”, p. 281.

clamaba el italiano. / Así voy gritando ahora, / alma en el alma, mano en la mano, / a los países de la Aurora!'. En los países de la aurora no amanecía todavía y quién sabe cuándo llegue a amanecer.”⁶²

Pedro Henríquez Ureña comenta, en una carta a Alfonso Reyes, que la misma noche que leyó Darío su poema *¡Pax!*, obsequió a Salomón de la Selva el manuscrito del mismo.⁶³ Manuscrito que el joven nicaragüense decidió donar, en 1916, a The Hispanic Society, que presidía Mr. Archer M. Huntington. Pero, según Theodore Beardsley, autor de un trabajo filológico sobre el manuscrito autógrafo del poema que conserva The Hispanic Society, ese manuscrito donado por De la Selva presenta demasiadas anotaciones y correcciones como para que haya sido el que utilizó Darío en su lectura. Es decir, Beardsley concluye que el manuscrito autógrafo que obsequió Darío a su coterráneo y discípulo fue el borrador a partir del cual se llevó a cabo la versión última del poema que leyó el poeta en su conferencia pacifista. Beardsley sugiere que, quizá, fue el mismo Salomón de la Selva quien “pasó en limpio” ese manuscrito y lo mecanografió para la lectura de Darío: “Selva does not explain how he came to possess the holograph manuscript; however, since he was presumably acquainted with Darío, owned and used a typewriter, and was fluent in Spanish, it is a likely possibility that he prepared a corrected copy of the manuscript for Darío’s public appearance.”⁶⁴ Esta suposición del hispanista, también presidente de *The Hispanic Society* de Nueva York, plantea que Salomón de la Selva no sólo fue acompañante fiel de Darío durante su estancia en Nueva York, sino también su amanuense, al menos en su última obra, el poema *¡Pax!* Esta aseveración implica la probabilidad de la intervención de

⁶² S. de la S., “Discurso sobre Rubén Darío”, p. 282.

⁶³ Dice don Pedro a don Alfonso: “al salir de la fiesta de Columbia, uno de los amigos de Darío recogió el manuscrito y perdió la parte final de él: la parte principal y la inicial, única que se ha salvado, la entregó Darío en manuscrito a Salomón de la Selva”. (Ernesto Mejía Sánchez, *loc. cit.*)

⁶⁴ Beardsley, art. cit., p 9.

Salomón de la Selva en la última versión de *¡Pax!* Ciertamente que no es fácil demostrar esta suposición, pero sí es posible advertir la gran afinidad que hay entre la propuesta estética y ética que delinea el poema de Darío con la que se perfila en la poesía de Salomón de la Selva, en especial en su poema *El soldado desconocido* (1922), inspirado por una misma preocupación por la Gran Guerra.⁶⁵

A lo largo de su obra, y de manera más definitiva a partir de *El soldado desconocido*, Salomón de la Selva evoca una y otra vez a Darío. En su discurso de 1950 expuso esa su necesidad de retornar y explorar continuamente el horizonte dariano: “Volver a Darío, evocarlo, honrarlo, volverlo a sentir cerca, vivo, volverlo a amar, es y debe ser hacer profesión de odio a la guerra, profesión de amor a la paz, en el nombre de Cristo y por piedad del hombre.”⁶⁶

⁶⁵ Más adelante, en esta tesis, dedicaré unas páginas a la lectura de este poema de Darío y resaltaré sus correspondencias con el poema “La Paz” de Salomón que trata sobre el mismo tema, y que aparece en *El soldado desconocido*

⁶⁶ S. de la S., “Discurso sobre Rubén Darío”, p. 287.

1.3 DIÁLOGOS ENTRE SALOMÓN DE LA SELVA Y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Salomón de la Selva conoció a don Pedro Henríquez Ureña en 1915, cuando el escritor dominicano se mudó de Washington a Nueva York para trabajar como redactor del periódico *Las novedades*.⁶⁷ En ese momento, De la Selva era una figura conocida en el escenario de las letras de Estados Unidos: había colaborado en una de las revistas literarias más selectas del momento, *The Forum*, y estaba próximo a publicar su poemario *Tropical Town and other poems* (1918); en cambio, era casi un desconocido en el escenario de las letras hispánicas (hay que recordar que su primera obra en español, *El soldado desconocido*, no se publicaría sino hasta 1922).

Una de las semblanzas más fieles y emotivas del encuentro de estos dos hombres de letras hispanoamericanos en Nueva York la ofrece el mismo Henríquez Ureña en una carta a Alfonso Reyes desde esa ciudad de Estados Unidos, con fecha del 3 de julio de 1915, apenas unos días después de conocer a De la Selva. En esa misiva PHU expresa entusiasmo por “descubrir” al poeta, que con el tiempo se convertiría en su discípulo y amigo entrañable:⁶⁸

Pero conocí personalmente a De la Selva, y, comiendo juntos con Manuel Cestero (¡el pobre insistiendo todavía en publicar libros de cuentos!) y con Mariano Brull, el de Cuba, que está aquí (¿te lo dije ya?), habló que *The Forum* le iba a publicar una poesía. *The Forum* es una de las revistas más exigentes, y ya me pareció una consagración; sobre todo, la poesía era larga, de cinco páginas –mayor consagración. Entonces recitó, en castellano, el contenido de la poesía, y me convencí de que se trataba de un poeta excelente en inglés (aprendió el idioma, aquí, desde los doce años). Ya apareció la poesía: te la enviaré. De la Selva tiene veintiún años; es un muchacho de menos estatura que yo, rubio, de cara aplastada y

⁶⁷ En adelante identificaré, en ocasiones, a Pedro Henríquez Ureña con las siglas PHU.

⁶⁸ En cartas posteriores, dirigidas a Reyes y a otros colegas intelectuales, PHU se referiría a Salomón de la Selva, con afecto, como “Sal” o “don Sal”.

pomulosa. De un entusiasmo grande; pero no precisamente magnético. Ha leído mucho, como todo poeta inglés. Tiene ya amistad con medio mundo literario [...] Creo que De la Selva será un magnífico poeta, y que desde luego hará buen papel entre los nuevos, como Kilmer, como Shaemas O'Sheel, y otros que están de moda, superiores a él en forma, pero (quizás exceptuando O'Sheel) no en ideas. Hoy le hicimos conocer tus versos, y opina que la *Salutación al Romero* es digna de los mejores tiempos de Darío, a quien venera.⁶⁹

En contraste, en las cartas de esa época de Alfonso Reyes a PHU, el intelectual mexicano no mostraba mucho interés por el joven nicaragüense. Por ejemplo, en su carta del 22 de julio de 1915, en respuesta a la aquí citada, Reyes menciona a Salomón de la Selva sólo con el propósito de gastar una broma a expensas de su nombre, llamándolo “Hipólito de las Selvas” (en otras cartas continúa la broma, refiriéndose a él como “Dionisio” o “Atenógenes”). Es hasta la carta fechada el 18 de agosto de 1915 que Reyes ofrece una primera, aunque muy parca, valoración de algunos poemas de Salomón de la Selva que PHU, al parecer, le hizo llegar: “Bellos —aunque algo flojos, pero no mal hechos— los versos de Dionisio Hipólito de las Selvas ¿por qué ciertos arcaísmos excesivos?”.⁷⁰

En vista de las dificultades económicas que Reyes atravesaba en ese tiempo resulta entendible que haya preferido hablar a PHU de sus penurias. Pero la indiferencia del ensayista mexicano por el poeta nicaragüense probablemente tenga otra explicación. En sus cartas, el maestro dominicano no tenía reparos en mostrar su preferencia por “don Sal”, aludiendo con frecuencia, además, al gran aprecio que éste se había granjeado en los círculos intelectuales newyorkinos.⁷¹ A Reyes, quien en ese tiempo se sentía algo

⁶⁹ “Carta No. 47: De PHU a Alfonso Reyes. Nueva York, 3 julio 1915”, en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983, t. 1, p. 106

⁷⁰ “Carta No. 50: De Alfonso Reyes a PHU. Madrid, 18 agosto 1915”, ed. cit., p. 114

⁷¹ En varias de sus cartas a Reyes de esa época, PHU se refiere a los diversos proyectos que había emprendido con Salomón de la Selva en Nueva York, y se muestra un tanto “deslumbrado” por la opulencia del círculo de amistades del poeta nicaragüense. Por ejemplo, en una de esas misivas le presume: “Hace pocos días estuve a comer con unos amigos ricos de Salomón de la Selva, —gente que vive *muy cerca* de la Quinta Avenida—y

decepcionado del ambiente intelectual en que se movía en su exilio madrileño, no parece haberle caído en gracia que PHU manifestará abiertamente su predilección por un joven poeta todavía en ciernes. (Las mismas prevenciones contra SdelaS demostrarán más tarde otros intelectuales mexicanos de la época).

En una carta fechada el 4 de mayo de 1916, PHU reprocha a Reyes el que elogiara el libro *Disciplina y rebeldía* de Federico de Onís, sin darse cuenta de que es “una mediana imitación del *Ariel* y el *Proteo* de Rodó”; y, por si esto fuera poco, al mismo tiempo se ufana de que Salomón de la Selva, al leer la obra de Onís, “reconoció a Rodó a las TRES LÍNEAS Y MEDIA” (escrito, así, con mayúsculas), lo que no pudieron hacer ni Reyes ni Martín Luis Guzmán.⁷²

Poco después de conocer al joven poeta de veintiún años, PHU, quien tenía treinta y uno, publicó en *Las Novedades* de Nueva York una breve pero sugerente reseña del poema “A Tale from Faerieland” [*sic*]⁷³ de Salomón. Ese artículo, titulado “Salomón de la Selva” (*Las novedades*, julio de 1915), representa el primer acercamiento crítico del maestro dominicano a la obra de quien, desde ese momento, se convirtió en su discípulo, protegido y amigo. La breve reseña no sólo encomia el poema “de exquisito corte prerrafaelista”, sino que incluye también la traducción al español de algunos de sus versos:

Las Novedades desea no dejar sin mención el reciente triunfo del poeta Salomón de la Selva. Aunque nació en Nicaragua (hace apenas veintiún años) y aunque maneja con elegancia el castellano, su verdadera lengua literaria es el inglés. Se le conocía ya y se le estimaba en los círculos literarios de Estados Unidos; pero el triunfo que lo coloca en la primera fila de los poetas norteamericanos es el que acaba de obtener

me hablaron del libro”. (“Carta No. 51: De PHU a Alfonso Reyes. Nueva York, 31 de Agosto de 1915”, ed. cit., p. 118)

⁷² “Carta de PHU de 4 de mayo de 1916”, ed.cit., p. 154.

⁷³ En la publicación del poema en la revista *The Forum* y en la primera edición de *Tropical Town and Other Poems*, donde incluye el mismo poema, Salomón de la Selva escribe “Faerieland”; en cambio, PHU, en sus artículos al respecto escribe “Fairyland”—la grafía más moderna y conocida del término—.

con la publicación, en la aristocrática revista *The Forum*, de su poema *A Tale from Fairyland* (Cuento del país de las Hadas).⁷⁴

En octubre de 1915, pocos meses después de la publicación de la reseña citada en *Las Novedades*, apareció en la revista *El Fígaro*, de La Habana, otro artículo de PHU, “Poetas de los Estados Unidos”, donde el autor reafirma su entusiasmo por la obra de su nuevo amigo nicaragüense. Se trata de una crónica, a manera de diálogo entre dos personajes, “El recién llegado” a Estados Unidos y “El residente”, quienes discuten en torno al tema de la poesía contemporánea estadounidense. Es muy probable que, en efecto, el artículo esté inspirado en las conversaciones que solía entablar PHU con Salomón de la Selva durante su convivencia en Nueva York. A partir de la siguiente pregunta de “El recién llegado” a “El residente”: “¿Hay realmente orientaciones nuevas en la literatura de Estados Unidos?”, el diálogo se convierte en una radiografía crítica de las tendencias literarias y de los poetas del momento en Estados Unidos; valoración en la que se trasluce la postura de ambos intelectuales –PHU y Salomón de la Selva– frente a ese medio artístico estadounidense.

Entre los poetas que se mencionan figuran Vachel Lindsay, Joyce Kilmer y William Rose Benét. Este último, como se ha referido, fue gran amigo de Salomón de la Selva; el poeta nicaragüense le tradujo al español su poema “El halconero de Dios”, versión que PHU transcribe en ese mismo artículo. Pero más que ofrecer el panorama general del estado de la poesía estadounidense de su época, PHU parece tener la intención de dar a conocer a Salomón de la Selva ante los lectores hispanoamericanos de *Las Novedades*, como uno de los poetas en lengua inglesa más importantes y prometedores. La mención del poema de

⁷⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (*Las novedades*, 1915), en *Obras Completas*, ed. Juan Jacobo de Lara, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1977, tomo 3, pp. 205-206.

Rose Benét, “El halconero de Dios”, traducido por De la Selva, da pie al “residente” para elogiar al poeta nicaragüense y comentar, de nuevo, su poema “A Tale from Faerieland”:

El recién llegado: ¿Quién es Salomón de la Selva?

El residente: Uno de los poetas de mayor promesa en los Estados Unidos.

El recién llegado: ¿Cómo? ¿No es español? ¿No traduce al castellano?

El residente: No es español: es de la patria de Rubén Darío. Escribe en castellano, pero escribe mucho mejor en inglés.

El recién llegado: Y... ¿se le estima?

El residente: Sólo te diré que su poema corto, “Cuento del País de las Hadas”, publicado este año en *The Forum*, es una de las composiciones que más se han comentado aquí en los cenáculos, en los últimos años.⁷⁵

Prosigue el diálogo con la cita de algunos fragmentos del poema traducidos al español (se trata de los mismos que PHU había incluido meses antes en su reseña para *Las novedades*). El poema de Salomón, aún en esa versión en prosa de PHU, tiene la sutileza y exquisitez de la poesía dariana modernista:

Y había palabras como rosas, y palabras resonantes como el vuelo súbito de multitud de pájaros. Y palabras de selvas, como hojas, que, siempre trémulas, hacían murmurantes los versos. Y una palabra era luna; una sílaba argentada, y casta, y plena de conjuros. Y una palabra era sol; y era redonda, y era cálida, y tenía sonido de oro...⁷⁶

Así que “Poetas de los Estados Unidos” bien puede interpretarse como otra carta de presentación de PHU para Salomón de la Selva ante el círculo de lectores hispanos.⁷⁷ El diálogo finaliza, precisamente, con una alusión a la poeta Edna St. Vincent Millay, vate predilecta y amiga entrañable de Salomón de la Selva, y la evocación de su poema “La novia encantada”, en la versión al español del poeta nicaragüense.⁷⁸

En 1946 cuando muere don Pedro, Salomón publica en *El Universal* una serie de memorias, bajo el título “*In memoriam PHU*” (1946). En una de las entregas, advierte del

⁷⁵ Pedro Henríquez Ureña, “Poetas de los Estados Unidos” (*El Fígaro*, 1915), *Obras Completas*, pp. 278-279.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 279.

⁷⁷ No es casual que los escritores que más alabe en el texto sean Salomón de la Selva y sus amigos entre los poetas estadounidenses; en particular a Rose Benét y, sobre todo, a Edna St. Vincent Millay.

⁷⁸ Cabe mencionar que esta preferencia por Millay la compartió PHU; lo mismo que la admiración por otra poeta anglosajona, la inglesa Alice Meynell.

talento que tenía su maestro y amigo para descubrir en un poeta lo esencial de su obra, y da testimonio de la generosidad con que le ayudó a aprovechar su propio potencial artístico. Aunque Salomón habla de manera general sobre la pasión y el desinterés con que PHU solía ofrecer orientación a algunos jóvenes poetas, resulta evidente que relata, sobre todo, su experiencia personal:

Y cuando Pedro descubría a un poeta inédito, quería darlo al mundo, y darse él mismo con su hallazgo, en edición con prólogo, introducción, índice y todo el demás aparato erudito. Su trato con los poetas era un ponerles, con su menuda letra clara, notas marginales que señalaban reminiscencias, que apuntaban derivaciones, que auguraban tendencias: aclaraciones del texto vivo de modo que, al separarse de él, se quedaba uno como conociéndose de nuevo, o empezándose a conocer, a veces un poco aterrado de que, por original que uno se sintiese, no era sino eco de voces antiguas o distantes, o una nota en determinado acorde de determinada música del mundo.⁷⁹

Entre los muchos testimonios que se conservan del cariño, casi paternal, que Henríquez Ureña profesaba a Salomón de la Selva cabe destacar una postal que el escritor dominicano envió al poeta nicaragüense, al parecer durante una visita que aquél realizaba al canal de Panamá. La nota tiene como fecha el “22 de agosto de 1922”, es decir, data del mismo año en que *El soldado desconocido* se publicó en México. Aunque en la nota postal, PHU no alude al poemario, sus palabras expresan la gran estima que sentía por Salomón, lo mismo que cierta inquietud por su futuro literario en lengua española (ya que la calidad literaria de su obra en lengua inglesa la consideraba, en cambio, ya muy consolidada). Transcribo el texto completo de la postal, que curiosamente fue escrito en inglés:

We have been in the canal zone three days already; may be sailing tomorrow for Trinidad. The “Bravo” was averiado.

I hope you are being discreet about what you know; sometimes I think you ought not to know. At any rate, be discreet in this as in all others matters –I hope

⁷⁹ Salomón de la Selva, “*In memoriam Pedro Henríquez Ureña*. I. Su ciudadanía espiritual”, *El Universal*, 7 junio, 1946; recogido también en Salomón de la Selva, *Antología Mayor*, ed. Julio Valle- Castillo, Fundación Uno, Managua, 2010, tomo 3, p. 101.

you are working hard and regularly. Don't fail to learn Spanish: work at that one hour, at least, everyday; read books. If you had patience and persistence to learn literary English, you should also have it for Spanish. Take your language and your work –as well as yourself– seriously. Don't be a bohemian! If you go on your present way, you will be classed as a clever bohemian.⁸⁰

Llama la atención la insistencia con que, en esa breve nota postal, PHU incita a su discípulo a perseverar en el estudio del español, así como su preocupación porque la bohemia no desvíe al poeta de su camino como autentico escritor. PHU parecía temer que la influencia artística de los poetas sajones pesara demasiado, todavía en 1922, sobre el espíritu del joven nicaragüense, y minara su expresión poética en español.

Si bien había diferencias de carácter y de preferencias intelectuales entre los dos, el tiempo fortaleció sus afinidades ideológicas y artísticas, a la vez que su amistad. En el mismo artículo, de “*In memoriam PHU*”, Salomón de la Selva reconoce sus discrepancias con PHU: “Cuando nos conocimos y empezamos a contarnos nuestras preferencias (a él le encantaban las fresas con crema que a mí me daban urticarias), yo postulé a Catulo, Pedro a Horacio. ¡Qué inquieto se puso! Pedro quiso hacerme horaciano.”⁸¹ Para Selva, PHU semejaba un “Horacio redivivo”, entre otras virtudes, por su “sentido del orden, de la pulcritud, del decoro, del ocio ocupadísimo”; porque insistía en que el “áureo medio [es] el camino de la sabiduría, y el bienestar una meta urgente, y la perfección de la forma un amor indefectible, y la improvisación una constante atracción peligrosa, tentación y pecado.” Y frente a esa personalidad austera y magistral, Salomón se definía a sí mismo como su opuesto, a la vez que su complemento, a partir de su gusto por Catulo, “el impróvido, el irresponsable, el abandonado a una pasión”, de alma bohemia y rebelde.⁸²

⁸⁰ Esta tarjeta postal forma parte del Archivo Pedro Henríquez Ureña que se conserva en El Colegio de México. Es la única misiva cruzada entre los dos escritores que he logrado consultar hasta la fecha.

⁸¹ *In memoriam Pedro Henríquez Ureña*. I. Su ciudadanía espiritual”, *El Universal*, 7 junio, 1946.

⁸² Quizá no estaba errado PHU en su preocupación por las preferencias literarias de Salomón. La vida y obra del poeta nicaragüense demuestran cierta tendencia a actuar impulsivamente. Así, al menos, lo indica su

Este último comentario de Salomón de la Selva sobre el contraste entre su temperamento y el de su maestro apunta, de manera paradójica, hacia una de las mayores afinidades artísticas que los unían: la marcada predilección de ambos por la cultura clásica grecolatina. Grecia y Roma fueron venero de su inspiración, en el ejemplo de esas culturas de la Antigüedad clásica fundamentaron gran parte de su obra. La poesía de Salomón de la Selva, como ya se ha aclarado antes y se mencionará con mayor detenimiento en el análisis de *El soldado desconocido*, tiene fuerte arraigo en la tradición grecolatina. Y si esta influencia es notable ya en *El soldado desconocido*, en su poesía posterior se convertirá en un rasgo aún más acentuado y explícito.

En el poemario *Evocación de Horacio* (1949) Salomón de la Selva asocia su fervor grecolatino con las enseñanzas de Pedro Henríquez Ureña. Como un homenaje más, en esa obra el poeta nicaragüense entrelaza aspectos de la vida y personalidad del poeta romano con los de su maestro dominicano. El poema “Primer movimiento”, en particular, puede leerse como un espléndido retrato de PHU a partir de la evocación del autor de la *Epístola a los Pisones*:

Horacio no era sentimental. Horacio
ardía y esplendía en intelecto:
A flor de labio el rictus de ironía,
donaire contenido en el instante
de convertirse en burla
o de soltarse en llanto:
Concisión al servicio
de no decirlo todo mas todo sugerirlo:
Parquedad en palabras pero cada palabra
áurea moneda
valiosa más que puñados de morralla.

empeño –casi obsesivo– en participar en la Gran Guerra, aun cuando no concernía a su país de origen, y a pesar de no ser admitido al ejército de Estados Unidos, su país adoptivo. Se trataba, tal y como él mismo confesaría mucho años después, de una “tragedia del mundo” que “sentía yo estéticamente, con entero desinterés” (“*In memoriam* Pedro Henríquez Ureña. II. La vida en los amigos”, *El Universal*, México, 14 de junio de 1946). Es decir, su decisión de participar en la guerra no obedecía a un fundamento ideológico claro, sino más bien a un arrebató poético, al deseo de vivir una tragedia para luego cantarla.

Y hondo –entre líneas
como entre los pliegues de la sonrisa–,
en orgullo y pudor oculto, el sentimiento
como bajo un montón de rosas y de lirios,
igual a si durmiera, un niño muerto.⁸³

En el mismo poema, el autor expone la concepción horaciana del quehacer poético como la búsqueda de la perfecta armonía entre fondo y forma; precepto que, como se ha dicho, Henríquez Ureña inculcó a Salomón, cuando fue su tutor:

Pero en lo de hacer versos,
para que el metro fuera numeroso
las asonantes discretas,
las aliteraciones elegantes,
lustrosas las anáforas
como el brillo de plata tres veces repetido
de las hojas del álamo,
y el tema noble,
y el sustantivo único,
el adjetivo insustituible
y el verbo clave y corona de la frase,
y nítida la imagen al sentido
[...]
Horacio laboraba los días y las noches,
él el primero que unció voces latinas
al ondulado yugo de los ritmos griegos
más allá del primor alejandrino
para pedir corona de Melpómene...⁸⁴

Hay que recordar que en sus crónicas de 1946, Salomón mencionó semejantes atributos “horacianos” al definir la personalidad literaria de don Pedro. De hecho, repitió una expresión que aparece en el poema: “A Pedro le han atribuido calidad de griego. [...] Y quizás él mismo se sintiera helénico; ático para ser riguroso. ¡Hasta en eso era horaciano!,

⁸³ Salomón de la Selva, *Evocación de Horacio*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1949, p. 18.

⁸⁴ *Op. cit.*, p.16.

que de lo que más Horacio se preciaba era de ser el primero en *imponer al verso latino el ondulado yugo de los metros griegos para pedir corona de Melpómene*.⁸⁵

El fervor por la cultura grecolatina que compartieron PHU y Salomón de la Selva se relaciona con otra preferencia cardinal en la vida y obra de ambos: Rubén Darío. Los dos intelectuales se educaron en la obra de Darío y, como era de esperarse, esta circunstancia dispuso, en gran medida, que confluyeran sus ideales, ideológicos y artísticos. PHU era horaciano, pero también dariano, y a Salomón se le figuraba un heredero del gran vate nicaragüense. Su literatura, lo mismo que sus convicciones ideológicas y políticas, se apoyaron, en buena parte, en el ejemplo de Rubén Darío.

No es gratuito que Alfonso Reyes, a la muerte de PHU, equiparara la importancia del maestro dominicano para la historia de las letras hispánicas y universales con la trascendencia de Rubén Darío:

Dos países de América, los dos pequeños, han tenido el privilegio de ofrecer la cuna, en la segunda mitad del siglo pasado, a dos hombres universales en las letras y en el pensamiento, ambos fueron interlocutores de talla para sostener, cada uno en su esfera, el diálogo entre el Nuevo Mundo y el Antiguo. Después del nicaragüense Rubén Darío, titán comparable a los más altos, junto a cuyo ingente y boscoso territorio los demás dominios contemporáneos –excelsos algunos– resultan cotos apacibles, nadie, en nuestros días, habrá cubierto con los crespones de su luto mayor número de repúblicas que el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien, sin exceptuar a los Estados Unidos, por todas ellas esparció la siembra de su enseñanzas y paseó el carro de Triptólemo.⁸⁶

Recuérdese que, en sus inicios como crítico literario, Pedro Henríquez Ureña dedicó un brillante ensayo a la poesía de Rubén Darío, una exégesis de *Cantos de vida y esperanza* (“Rubén Darío”, *El Figaro*, La Habana, 1905), donde identifica las cualidades estéticas por las que el poemario representa el inicio de una nueva etapa poética del autor. Con su

⁸⁵ “*In memoriam Pedro Henríquez Ureña*. I. Su ciudadanía espiritual”. Las cursivas son mías.

⁸⁶ Alfonso Reyes, “Evocación de Pedro Henríquez Ureña”, *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, t. 12, p. 163.

admirable erudición y agudeza crítica, PHU desentraña algunas de las fuentes en las que abrevó Darío, analizando al mismo tiempo la manera en que renovó las formas viejas para crear una poesía moderna. En éste como en otro ensayo de 1916, que escribió con motivo de la muerte de Darío, y sirvió de prefacio a la antología de poemas traducidos por Salomón de la Selva y Thomas Walsh, PHU hace apreciaciones que ayudan a entender mejor la fuerte empatía que lo unió a Salomón. Los estudios de PHU sobre Darío coinciden en mucho con las apreciaciones de Salomón de la Selva en sus ensayos dedicados al mismo autor.

Aún más, en su ensayo de 1905, PHU señala una característica de la poesía de Darío, en especial de *Cantos de vida y esperanza*, que bien puede atribuirse a la poesía de Salomón de la Selva. Se trata de la capacidad del poeta de bifurcarse en dos posturas al parecer contradictorias entre sí: el helenismo y el cristianismo:

Rubén Darío, si no contradictorio –porque me inclino a creer que sus alusiones a la intervención directa de lo divino en lo humano son meras imágenes poéticas–, es *duplex*: en el orden moral, es cristiano con ribetes de epicúreo moderno; frente a la naturaleza, ante «la armonía del gran Todo», es panteísta helénico. Contempla con ojos paganos el universo, y se inflama con ardor hierático escuchando el primitivo, eterno y misterioso palpitar de la Vida: la belleza es río de oro que fluye del Olimpo, la fuerza, hálito perennemente juvenil que brota de tierras y de mares, y en el infinito, sonoro con el himno de las esferas, reina la ley de amor que dicta la *diva potens Cypri*.⁸⁷

Si el helenismo de PHU coincidió con su temprana educación dariana, el estímulo más decisivo en ese sentido lo recibió del grupo de ateneístas mexicanos con que entabló amistad durante su primera estancia en México, todos ellos fervientes lectores y

⁸⁷ Pedro Henríquez Ureña, “Rubén Darío” (1905), *Ensayos*, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, México, 1998, p. 219. Esta “duplicidad” de posturas, en apariencia antitéticas, que PHU reconoce, en sus inicios como crítico, en la obra de Darío, será una de las claves para entender la propuesta poética en español de Salomón de la Selva. Éste llevó su vida y su obra por el sendero que abrió Darío, como poeta, y que continuó Pedro Henríquez Ureña como crítico.

admiradores de la cultura grecolatina. Por ello, al advertir el profundo interés de Salomón en la tradición clásica grecolatina, PHU lo inició en la lectura de Alfonso Reyes, Antonio Caso y José Vasconcelos. La obra de estos escritores, de gran inspiración helenista, representaba para PHU los mejores ejemplos del rumbo que debían tomar las letras y la filosofía hispánicas, con bases cimentadas en el humanismo clásico.

Salomón recuerda esa devoción de su maestro por los tres intelectuales mexicanos: “Porque la vida de Pedro se iba en la de ellos [Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos], como gran río que se hace delta para entregarse al mar. Ellos eran los cauces de su desbordamiento. En ellos tenía Pedro sus crecientes.”⁸⁸ Este descubrimiento de los ateneístas mexicanos, a través de la tutela de don Pedro, será decisivo en el rumbo que adoptarán la obra y la vida de Salomón de la Selva, después de su salida de Estados Unidos en 1922. Al dar a conocer a Salomón de la Selva la obra de sus cofrades mexicanos, PHU también lo incitó al estudio de poetas y filósofos clásicos y contemporáneos que formaron el pensamiento de la generación ateneísta. Por esa misma afición clasicista también exhortó a su amigo nicaragüense a volver siempre “a las fuentes, a los orígenes, a los principios”.

De la Selva recuerda:

Jamás me dijo Pedro cómo había sido su infancia, cómo su adolescencia. No importaba. No era necesario. Lo necesario e importante era que yo supiese cómo era Antonio Caso, cómo Vasconcelos, cómo su predilecto Alfonso Reyes: sus tres fases. Cuando conocí a Pedro, por Caso se anegaba en Kant, por Caso sacó de la biblioteca pública las obras de Bergson y me las hizo leer; por Vasconcelos leímos los *Vedas*; por Alfonso Reyes, en fin, recitaba él a todas horas versos de Góngora.⁸⁹

Al llegar a México, Salomón no encontró difícil establecer relaciones literarias con varios de los artistas e intelectuales más importantes del momento, puesto que por su amistad con PHU ya conocía de sus inquietudes filosóficas y literarias. Además de los tres

⁸⁸ “*In memoriam PHU. La vida en los amigos*”, p. 116.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 117.

amigos entrañables de Henríquez Ureña —Reyes, Vasconcelos y Caso— , entabló amistad, en su primera estancia en México, con Julio Torri, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y sobre todo con algunos de los jóvenes que formarían el grupo de los Contemporáneos, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia.

Sin embargo, el apadrinamiento de PHU también trajo algunos contratiempos a Salomón de la Selva. En México, se recordará, PHU fue acogido, al principio, con gran estima, pero más tarde, por diferencias ideológicas con José Vasconcelos, se le excluyó del círculo intelectual que se situaba entonces en el poder. A raíz de este mismo conflicto, su protegido Salomón de la Selva también sufrió agresiones injustas. Al desatarse la disputa, el nicaragüense tuvo que renunciar a su trabajo como catedrático en la Escuela Nacional Preparatoria, donde también dictaba cátedra PHU. Por otra parte, como recordaría en 1955, el conflicto también alcanzó a dos de sus hermanos, Rogerio (que era abogado) y Roberto (que era escultor), a quienes entre 1922 y 1924 había conseguido trabajo en México:

A Pedro se le hizo la guerra de lo más hiriente imaginable, atacándolo en su sangre, en su raza, y como nadie lo defendiera —¡era extranjero!— se fue con su linda esposa mexicana a Buenos Aires... Mi hermano don Rogerio estudiaba abogacía, corriendo la suerte del estudiante pobre ya sin la beca de sesenta pesos mensuales que Vasconcelos le había dado [...] Mi hermano don Roberto, el escultor, trabajaba en una fábrica de municiones, y de su salario medianísimo nos ayudaba.⁹⁰

Otro testimonio de la campaña de desprestigio contra PHU y Salomón de la Selva lo ofrece una carta de Julio Torri a Alfonso Reyes, fechada el 9 de abril de 1923. Se trata de una breve nota en la que Torri acusa y denosta a PHU, y de paso a Salomón de la Selva, ante el que fuera su gran amigo. Transcribo completa la misiva:

Caro Alfonso: No te escribo ha mucho. Pero sólo cosas desagradables tendría que contarte. Por ejemplo, de Pedro me he distanciado completamente. Se ha rodeado de

⁹⁰ Salomón de la Selva, “Acróasis explicativa y apologética”, *Canto a la Independencia Nacional de México*, Imprenta Arana, México, 1955, p. IX.

un grupo de muchachos petulantes y ambiguos como Salomón de la Selva, y todo el mundo le llama a su oficina “el taller de fotografía”. Avaro, sucio, egoísta, mata-entusiasmos, lamentablemente viejo de espíritu y cursi de gustos, y de un *snobismo* ridículo. Vasconcelos mismo no lo soporta ya. Te cuento todo esto para que estés enterado de todo. Fue a la Argentina, por ver si allá lo contrataban con más sueldo que aquí; en el viaje de ida fue hablando pestes de México. No va [?] al regreso forzoso. Rompe ésta y escíbeme pronto.⁹¹

Después de su estancia en México, la vida de Pedro Henríquez Ureña y la de Salomón de la Selva siguieron rumbos distintos. Aunque nunca volvieron a convivir en ningún lugar, al menos no de la manera tan cercana como lo hicieron en Estados Unidos y en México, los dos asumieron una vida itinerante que tuvo como ideal supremo la unión de los países de América, a la que quisieron contribuir cada quien a su manera. Como don Pedro, Salomón de la Selva estaba convencido de que las deficiencias en el sector educativo eran la causa de estancamiento social y económico de nuestros pueblos de Hispanoamérica.⁹² Después de marcharse de Estados Unidos en 1921, inició un largo peregrinaje por varios países de Hispanoamérica –México, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Cuba–, siempre involucrado en proyectos políticos y educativos que tenían como ideal la unión de los países de América en una relación de equidad y justicia.⁹³

⁹¹ Julio Torri, *Epistolarios*, ed. Serge Saitzeff, UNAM, México, 1995, p.159. En las cartas que Torri enviaba a PHU por las fechas en que éste último radicaba en Nueva York, es notable el aprecio con que se dirige a él, y el interés y respeto con que se refiere a De la Selva. Pero una vez que PHU y SdelaS llegaron a México, Torri trasforma su estima en desprecio y resentimiento. Curiosamente, años después, sus cartas revelan, de nuevo, respeto y admiración por el maestro dominicano, a quien, como él mismo alguna vez lo reconoció, le debió gran parte de su formación literaria o intelectual.

⁹² En su “Acróasis en defensa de la cultura humanista”, al evocar el esplendor intelectual y artístico que vio de joven en Nueva York, Salomón de la Selva se lamentaría: “y ante ese espectáculo [la vida cultural estadounidense] muchas veces, de manera figurada, sin duda, pero también literalmente alguna vez, lloré por mis países hispanoamericanos, culturalmente tan raquíticos, convencido de que nuestra pobreza material, rayana en la miseria, es resultado más bien que causa de nuestra pobreza intelectual” (“Acróasis en defensa de la cultura humanista”, 1957 [Ms., fol. 5])

⁹³ Al volver a Nicaragua en 1924, Salomón de la Selva se involucra de lleno en la vida política de la nación, oponiéndose de manera terminante a la intervención estadounidense. Por ello, en 1929 es expulsado de su país por el gobierno de José María Moncada. En 1933, e instalado ya en Panamá, funda el Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, e invita a intelectuales de Hispanoamérica y de Estados Unidos a impartir cátedra. Regresa a México en 1935, donde, junto con su hermano Rogerio, se convierte en colaborador muy cercano del entonces gobernador de Veracruz Miguel Alemán (cuando este último se vuelve presidente de

Mediante su actividad intelectual y educativa ambos escritores defendieron una noción de panamericanismo que suponía una relación fraternal y justa entre los Estados Unidos y la América hispana.⁹⁴ Durante su estancia en Estados Unidos, y sobre todo durante su convivencia en Nueva York, los dos escritores centroamericanos unieron esfuerzos para rescatar lo que para ellos era lo esencial de la doctrina panamericana, a la vez que denunciaron los abusos que Estados Unidos había cometido contra algunas de las naciones más débiles de América, en especial, contra sus respectivos países de origen, la República Dominicana y Nicaragua. Desde la misma palestra estadounidense, a través de publicaciones periódicas, discursos y discusiones públicas, defendieron el ideal bolivariano de una América unida por lazos de cooperación y de ayuda de los países más adelantados para los más pobres. Por lo mismo, condenaron la “intervención” –armada– de Estados Unidos en los asuntos internos de los países hispanoamericanos.⁹⁵ Los dos supieron lo que era vivir en un país que, por un lado, les ofrecía oportunidades de trabajo y de desarrollo intelectual, mientras que, por otro, invadía sin justificación sus naciones.

México, seguiría trabajando a su lado como *ghost writer*, mientras su hermano Rogerio, como secretario particular). Luego, en 1937, con el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas, funda de nuevo, ahora en México, el Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, otra vez siguiendo el ideal educativo de unión cultural americana, tan caro a Pedro Henríquez Ureña.

⁹⁴ Las ideas panamericanistas de ambos escritores parecen haber tenido bastante en común con las de Francisco García Calderón, célebre politólogo e historiador peruano que creía posible, mediante la cultura y la educación, cumplir la gran empresa de unir a los pueblos de América. Opinaba García Calderón, en un ensayo de 1913, que la educación era “un agente de panamericanismo eficaz” y que “la cultura nivelará a los pueblos de ultramar, la cultura y la riqueza podrá decirse, como fuerzas solidarias. Se formaría así una confederación ideal en la que ingresarían sucesivamente los pueblos en progreso, los primeros Estados de esta liga continental, la Argentina y el Brasil, se unirían a la República norteamericana, para una alta misión pedagógica: impedirían las guerras aniquiladoras, fecundarían con el oro nacional los vecinos territorios, enviarían maestros a sus escuelas e instructores a sus ejércitos” (Francisco García Caderón, “Panamericanismo y paniberismo”, en *América Latina y el Perú del novecientos. Antología de textos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2003, p. 131. Estos ideales de política panamericana, cuya apuesta principal es la educación, parecen muy acordes con la labor pedagógica que Salomón de la Selva llevó a cabo en varios países de América, después de marcharse de Estados Unidos en 1921.

⁹⁵ Si bien, en un principio, el ideal del panamericanismo se fundamentaba en la doctrina Monroe, que sustentaba el reconocimiento de la independencia de todos los países americanos, el presidente Roosevelt añadió después un corolario a la filosofía panamericanista que permitía la intervención de Estados Unidos en los países más pobres con el propósito de “salvarlos” de los desórdenes políticos internos que los afectaban (y que, claro, también perjudicaban las inversiones económicas de los estadounidenses).

En las crónicas y artículos que PHU escribió durante su estancia en Estados Unidos –primero como colaborador desde Washington para *El Heraldo de Cuba* y, después, como redactor en Nueva York de *Las Novedades*– está presente el tema del panamericanismo. Como ejemplos, se puede citar su artículo “La neutralidad panamericana” de 1914, o bien, su crónica de la “Apertura de la Conferencia Panamericana”, de 1915, aunque en ambos textos el autor se limita a comentar aspectos de los congresos panamericanistas en Estados Unidos. Mejor ejemplo de su postura crítica es el artículo titulado “La República Dominicana”, aparecido en 1917, en donde el autor es contundente al denunciar la injusta intervención de Estados Unidos en su país natal. Ahí escribe:

Al comenzar el siglo XX, cuando la nación parecía salir a flote hacia mares tranquilos, la fatalidad trastornó su fortuna. Nuevas complicaciones, políticas y económicas, se atravesaron en la ruta; y de ahí nació, en 1907, la oficiosa injerencia de Estados Unidos. De esta injerencia oficiosa, complicada más tarde con intrigas y connivencias, había de surgir la presente intervención, que parece haber aniquilado, con su injusticia esencial y sus injusticias diarias, el espíritu del pueblo dominicano. Parece, he dicho.⁹⁶

Del activismo de Salomón de la Selva en contra de los abusos de Estados Unidos en la política panamericanista dejó constancia el mismo PHU en 1919, en su artículo “Salomón de la Selva”, en el que refiere un “episodio memorable”, sucedido en 1917; cuando, en una reunión del Club Nacional de Nueva York, el nicaragüense pronunció un discurso incendiario en presencia de Roosevelt y de otros miembros del ámbito intelectual

⁹⁶ Pedro Henríquez Ureña, “La República Dominicana”, *Obras Completas*, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1977, t. 3, p. 334. En su ensayo “El panamericanismo: su pasado y su porvenir” (1916), el peruano Francisco García Calderón analiza la política panamericanista de ese momento, a veinticinco años de la celebración en 1890 de la Primera Conferencia Panamericana: “Crece [el panamericanismo] en ambición, gana prosélitos, se cristaliza en doctrinas de indudable grandeza. Persiste siempre entre las declaraciones de los políticos y la acción cotidiana un penoso divorcio; la intervención de Estados Unidos preocupa, como disfraz de conquista, como regresión a un período no remoto de expansión territorial. Y aunque se afanan en demostrar los secretarios del Estado sajón, que la república maternal sólo ambiciona el progreso de democracias menores, en la rudeza de su ministerio descubren las naciones protegidas intenciones de tutela o de despojo.” (*Op. cit.*, p. 167).

y político de los Estados Unidos. PHU confiesa no haber estado presente en el acto, pero, a partir de información proporcionada por amigos y por la prensa del momento, describe el célebre episodio en detalle. Transcribe así parte del discurso de Salomón que provocó la furia de Roosevelt:

Nicaragua es pequeña en extensión –dijo Selva según *The New York Tribune*–, pero es poderosa en su orgullo. Mi tierra es tan grande como sus pensamientos; tan grande como sus esperanzas y sus aspiraciones...Amar a los Estados Unidos –como yo los amo– cuesta gran esfuerzo cuando mi propio país es ultrajado por la nación del Norte. No puede existir el verdadero panamericanismo sino cuando se haga plena justicia a las naciones débiles.⁹⁷

No es gratuito que PHU decida mencionar este suceso en su artículo sobre el poemario *Tropical Town* de Salomón de la Selva, ya que de esa manera invita a leer la obra a la luz de la ideología panamericanista del autor nicaragüense. Como se advertirá en adelante, la idea que las naciones americanas se encuentran unidas entre sí es uno de los “hilos de Ariadna” que articulan y dan unidad al poemario *Tropical Town* (1917), que es, a su vez, antecedente directo, aunque en lengua distinta, de *El soldado desconocido* (1922).

⁹⁷ Cit. Pedro Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), *Obras Completas*, t. 3, p. 356.

1. 4 *TROPICAL TOWN* AND OTHER POEMS (1918)

1.4.1 UN POEMA PANAMERICANO

Tropical Town and Other Poems, primer poemario de Salomón de la Selva, aparece en Nueva York en 1918, publicado por la prestigiosa casa editorial John Lane Company, asociada a de The Bodley Head de Londres, también reconocida por la calidad artística de sus ediciones. Algunos de los poemas que Salomón de la Selva compila en este libro los había publicado de manera independiente en distintas revistas estadounidenses. En una nota de agradecimiento menciona alguna de esas publicaciones: *Century*, *Harper's Monthly*, *Pan American Magazine*, de Nueva York; *Poetry* de Chicago; *Contemporary Verse*, de Filadelfia, y *Militia of Mercy*. El listado de estas acreditadas revistas confirma el lugar privilegiado que ya tenía el autor en el escenario literario de los Estados Unidos. Aún así, la aparición de *Tropical Town* representó la verdadera presentación de Salomón de la Selva como poeta en lengua inglesa.

El respaldo de aquella famosa editorial garantizó la excelencia y la aceptación de la primera y única obra de Salomón de la Selva en inglés. En la solapa que acompañaba esa primera edición, los editores presentaron al autor y apuntaron una breve valoración crítica de la obra, que merece citarse completa:

It is perhaps the mixture, not rare in Latin America, of Indian, Spanish and English blood in his veins, that has made Salomon de la Selva the representative poet of the Tropics that he is: savage in his passion for nature, proud in his love of country, subtle in his perception of spiritual values in all things. To strong individualism he adds a culture unusual in one so young, and thereby succeeds in interpreting to people of different traditions the very soul of his Latin America. He possesses a rich and

faultless command of English, and at times employs resources of English prosody that reveal his scholarship. He has nurtured his innate gift in the art and literature of all countries, but whether he sings a Rumanian folk-ballad or a lyric in the manner of the Elizabethans, he is a Latin American through and through, and, whatever the form he uses, the soul of the poem is always his soul. Nor is he merely a singer of songs; he has an ideal to give utterance to, he is the poet of Pan-Americanism, and equally dear to him are the volcanoes of Nicaragua and the white birches of New England.⁹⁸

A pesar de la importancia de esta obra de Salomón de la Selva, ni la crítica hispanoamericana ni la estadounidense le han prestado la atención que merece. José Emilio Pacheco, en su “Nota sobre la *otra vanguardia*”, al hablar de la importancia de *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva para el estudio de la poesía vanguardista en México, refirió que *Tropical Town* era una obra “inconsegible”, y la calificó tan sólo como “una curiosidad literaria, cuya importancia radica en permitirle [a su autor] el dominio del verso inglés”.⁹⁹ Sin duda, *Tropical Town* está lejos de ser un mero ensayo de formas poéticas anglosajonas; con esa obra, su autor sentó las pautas estéticas de su poesía posterior en español.

La desatención de la crítica a este primer libro de Selva también se explica, en parte, por la singularidad de la obra, porque no es fácil ubicarla en un ámbito o tradición literaria específica. Silvio Sirias, uno de los pocos estudiosos en ocuparse de ella, explica que se

⁹⁸ Si pocos estudiosos se han fijado en este texto ha sido, sin duda, por la dificultad misma de dar con un ejemplar de la primera edición de *Tropical Town*. Reconozco, por otra parte, que el ejemplar que he consultado no conserva la solapa con la valoración crítica que aquí transcribo. Tuve noticia de ella por William Stanley Braithwaite, *Anthology of Magazine Verse for 1918*, Small Maynard and Company, Boston, 1919, pp. 258-259. En esta antología, además de ofrecer una selección de los poemas más notables publicados en revista en 1918, Braithwaite también reseña algunos de los libros de poesía más importantes. La breve nota sobre *Tropical Town and Other Poems* se limita a reproducir la valoración crítica que figura en la solapa del libro. Conviene señalar que en 1914, en su reseña del poema “A Tale from Faerieland” (1914), Pedro Henríquez Ureña ofrece como indicio del éxito del poemario de De la Selva, la mención que de él hizo Braithwaite en el libro citado: “el distinguido antologista Mr. Braithwaite, que recoge en un volumen las mejores poesías de cada año, ha decidido darle sitio de honor en la colección de 1915” (PHU, “Salomón de la Selva” (*Las Novedades* 1915), *Obras Completas*, t. 3, p. 205).

⁹⁹ José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), p. 329 [véase la nota 13 del mismo artículo]. Diez años después del ensayo de Pacheco, Miguel Ángel Flores, en su estudio introductorio a la edición de *El soldado desconocido y otros poemas* (1989) del Fondo de Cultura Económica, reconoce no haber podido consultar ningún ejemplar de *Tropical Town*, y lo califica como “una verdadera rareza bibliográfica” (Miguel Ángel Flores, “Introducción” a *El soldado desconocido y otros poemas*, FCE, México, 2005, p. 7).

trata de una obra de coyuntura entre dos culturas y dos tradiciones literarias primordiales, y sugiere que se le reconozca como parte del legado hispánico literario de Estados Unidos:

Tropical Town has fallen into the narrow gap between Latin American and U. S. Hispanic literature. Critics of Latin American literature have decided that it doesn't belong in their realm. They perceive it, for the most part, as a peculiar work, to be merely mentioned in passing when discussing the formation of this talented Nicaraguan poet. Perhaps it's time for critics in the United States to claim *Tropical Town* as part of the Hispanic-American literary legacy. The poems were the work of a poet of Latin American sensibilities who made his initial foray into the literary world in a language and an environment in which he felt, for the most part, very comfortable. The end result is an effort that is patently Hispanic-American, an enterprise that blends both the Anglo and Hispanic cultures and literary traditions.¹⁰⁰

En la opinión de Silvio Sirias, los poemas de *Tropical Town*, aunque escritos en inglés, expresan una sensibilidad hispanoamericana. Semejante criterio se lee también en la nota de presentación del editor a la primera edición, antes citada, cuando subraya que a pesar del perfecto dominio del inglés del autor y de su maestría para adoptar formas poéticas de distintas tradiciones literarias, “he is a Latin American through and through, and, whatever the form he uses, the soul of the poem is always his soul.”¹⁰¹ Este fue uno de los sellos distintivos de *Tropical Town* en el contexto anglosajón, como lo fue en el contexto hispánico la experiencia angustiante de la guerra europea expresada en *El soldado desconocido*. Pedro Henríquez Ureña también destacó, en su momento, la singularidad de *Tropical Town*, y fue más específico al definir en qué consistía el acento distinto que ofrecía esta obra ante la tradición literaria anglosajona:

Para mí, su poesía se distingue ya, en el país de lengua inglesa donde comenzó a escribir, porque posee elementos que no abundan en los Estados Unidos: imágenes delicadas y música verbal. La imaginación norteamericana propende al realismo, a las concepciones claras y sin ornamentos: cuando se exalta, tiende a lo vasto sin

¹⁰⁰ Silvio Sirias, “The Recovery of Salomón de la Selva’s *Tropical Town*”, *Recovering the U. S. Hispanic Literary Heritage*, edited by María Herrera-Sobek and Virginia Sánchez Corrol, University of Houston, Houston, 2000, vol. 3, pp. 268-269.

¹⁰¹ *Apud* William Stanley Braithwaite, *Anthology of Magazine Verse for 1918*, Small Maynard and Company, Boston, 1919, p. 259.

contornos, como en Emerson, como en Whitman, como ahora en Sandburg o Lindsay. Fuera de Poe, apenas hay imaginativo del tipo de Coleridge, ni del tipo de Keats. Y en música verbal, la limitación no es menor.¹⁰²

De hecho, las dos obras más representativas de la poesía de Salomón de la Selva en inglés y en español, *Tropical Town* y *El soldado desconocido* respectivamente, no se ajustan del todo a la tradición literaria y cultural del ámbito en el que se publicaron, ya que son el resultado de la fusión cultural que define la trayectoria intelectual de su autor.

En 1918, cuando aparece el libro, la atención de los estadounidenses, y del mundo, se centraba en la Gran Guerra; el 2 de abril de 1917, el presidente Woodrow Wilson declaró la guerra contra Alemania y pidió al Congreso que su país participara en el conflicto europeo. El gobierno de los Estados Unidos declaró que, al tomar esta decisión, tenía el propósito de salvaguardar la democracia en el mundo; pero, irónicamente, en ese tiempo llevaba varios años infringiendo la soberanía nacional de Panamá, Haití, República Dominicana y Nicaragua, países hispanoamericanos donde tenía una imponente presencia militar. Ése es el ambiente de expectativa y tensión política que enmarca la aparición de *Tropical Town*.

Como señaló Silvio Sirias, y ya se ha discutido en este trabajo, Salomón de la Selva sintió de manera íntima esas contradicciones políticas de Estados Unidos, y sus poemas en inglés reflejan esta paradoja emocional: “The paradox of de la Selva’s political poetry is set: He admires his adoptive nation for its humanitarian vision, its technological and artistic accomplishments, and its commitment to a just war in Europe. On the other hand, the young poet is bewildered and angered at the United States’ disregard for Latin American sovereignty”.¹⁰³

¹⁰² “Salomón de la Selva” (1919), p. 155.

¹⁰³ “Salomón de la Selva” (1919), p. 269.

Tropical Town es, por tanto, la expresión poética de un hombre escindido entre dos culturas, que aspira a conciliar bajo el ideal panamericano de igualdad y hermandad. Así que es, precisamente, ese ideal de panamericanismo, que Salomón de la Selva compartía con Pedro Henríquez Ureña, uno de los hilos temáticos que estructuran la obra. No en vano, los editores de *Tropical Town*, John Lane Company, bautizaron al autor como “the poet of Pan-Americanism”.

En el poemario, Selva manifiesta tanto su orgullo por su país natal, Nicaragua, como su agradecimiento y amor hacia Estados Unidos, representado ahí por New England —pero no sin reconocer las carencias del primero y denunciar las injusticias del segundo—. La visión panamericanista de Salomón de la Selva explica el tono patriótico de varios de los poemas dedicados a Estados Unidos, pero también la vehemencia de aquellos otros en que critica y condena las injusticias cometidas por ese país contra la América española. Como decía PHU, en *Tropical Town* “hay poemas de amor y de odio” hacia Estados Unidos que son consecuencia de la batalla interior de Salomón de la Selva, como partidario de la doctrina panamericanista.

A pesar del triunfo literario de su primera obra, el autor no permaneció el tiempo suficiente en Estados Unidos para disfrutarlo. Poco después de la aparición del libro partió rumbo a las trincheras de Flandes. A su regreso de las trincheras, escribió los poemas que conformarían su obra en español *El soldado desconocido*. El paso de *Tropical Town and Other Poems* a *El soldado desconocido* puede parecer un cambio radical en el rumbo poético del autor; sobre todo, llama la atención su decisión de abandonar la lengua inglesa como medio de expresión literaria, y más todavía cuando se recuerda que el asunto de *El soldado desconocido*, la experiencia de la guerra europea, es mucho más un capítulo de la

historia anglosajona que de la hispanoamericana. Steven White ha señalado este aspecto paradójico de la obra del vate nicaragüense:

escribe su primer libro, *Tropical Town and Other Poems*, en un inglés muy tradicional, en términos formales, que tiene muy poco que ver con la nueva poesía norteamericana, y luego rechaza la lengua inglesa totalmente para producir, en español, *El soldado desconocido*, libro testimonial y antiimperialista que se acerca más al realismo del verso libre de algunos poetas de Estados Unidos.¹⁰⁴

White sugiere, además, que Salomón dejó de escribir poesía en lengua inglesa, al mismo tiempo que abandonó su residencia en Estados Unidos, como una forma de protesta ante la política intervencionista e imperialista de ese país.¹⁰⁵ La transición poética de *Tropical Town* a *El soldado desconocido*, más allá del cambio de lengua, no parece tan drástica. Es acertado Silvio Sirias cuando expone que “the poems in *El soldado desconocido* signal a marked departure from the formality of *Tropical Town*”.¹⁰⁶ Esto es cierto; sin embargo, entre los dos poemarios hay una relación no sólo de ruptura, sino también de continuidad. Si bien *El soldado desconocido* (1922) presenta al poeta en el infierno de la guerra, *Tropical Town* (1918) nos lo ofrece en la antesala de ese infierno, antes de vivir la tremenda experiencia bélica. De tal manera, el impacto de la vivencia bélica en la visión poética de la guerra que el autor nos ofrece en *El soldado desconocido*

¹⁰⁴ Steven F. White, “Salomón de la Selva, poeta comprometido de la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 42 (1991), p. 915.

¹⁰⁵ Se ha especulado que, con su renuncia a seguir escribiendo en inglés, Salomón de la Selva quiso manifestar su inconformidad con la política intervencionista de Estados Unidos. Sin embargo, cabe aclarar que si bien no volvió a publicar ninguna obra poética en inglés, nunca dejó de escribir poemas en esta lengua. En su archivo personal, que resguarda la Universidad Iberoamericana, se conservan los borradores de varios poemas sueltos suyos escritos en inglés. Aunque la mayoría de los manuscritos y borradores mecanografiados de esos poemas no tienen fecha, los que sí la tienen, suelen ser posteriores a la aparición de *Tropical Town*. Es el caso, por ejemplo, de una serie de sonetos en inglés, “Sonnets from the Latin” by Salomón de la Selva, fechado “June 1948”. Se trata, al parecer, de versiones libres de poemas de diversos poetas latinos, como Horacio. Cada soneto lleva por título el primer verso del poema en latín que lo inspira. Otro ejemplo es un poema titulado “‘A Little Song’ for B.M.”, fechado “December 24, 1957”.

¹⁰⁶ “The Recovery of Salomón de la Selva’s *Tropical Town*”, p. 304.

puede apreciarse mejor a partir del diálogo intertextual que ese poemario entabla con *Tropical Town*.

Tropical Town and Other Poems se organiza en cuatro apartados: “My Nicaragua”, “In New England and Other Lyrics”, “In War Times”, “The Tale from Faerieland”. PHU juzgó, en su momento, que el primer apartado, “My Nicaragua”, es el que presenta mayor cohesión.¹⁰⁷ En mi opinión, los poemas del segundo apartado, “In New England”, complementan la visión panamericanista que se plantea en el apartado que abre el libro, “My Nicaragua”. Es decir, los dos primeros apartados del libro condensan la concepción panamericanista que inspira el poemario; las dos secciones ofrecen un panorama bien definido de los dos ámbitos geográficos y culturales que el poeta busca conciliar mediante su idea de panamericanismo.

Los poemas de “My Nicaragua” exponen el orgullo del poeta por su tierra natal, a la vez que su ira y su dolor por la injusticia de que es víctima por parte de Estados Unidos. En cambio, los poemas de la sección “New England and Other Lyrics” muestran la otra faceta, más amable, de Estados Unidos; ahí el poeta revela su agradecimiento al país en que se educó. De manera que estas dos secciones del libro son las que presentan mayor unidad o cohesión temática. Ya que ambas, leídas conjuntamente, dan cuenta de la postura del poeta frente al conflicto que enfrentaba a sus dos “patrias”. En una suerte de juego especular, en esos dos primeros apartados el poeta establece correspondencias entre las dos naciones. Por un lado, muestra sus respectivas carencias, virtudes y singularidades; y por otro, subraya las semejanzas y los lazos de igualdad que las unen.

Para PHU, “My Nicaragua” es “la parte más interesante del libro” y la define como “colección de acuarelas sorprendentes por lo delicadas y justas. Principia con la acuarela

¹⁰⁷ Pedro Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), *Obras Completas*, p. 361.

más breve de todas, la que da título al libro, ‘Tropical Town’, y termina, saliéndose ya de la visión pictórica, con el inolvidable grito, ‘rojo como flamenco’, de la ceremonia panamericana.”¹⁰⁸ Estas “acuarelas” de paisajes tropicales plasman una imagen casi mítica de Nicaragua, representada por León, la ciudad natal del poeta. “Tropical Town”, “Tropical House”, “Tropical Park”, “Tropical Morning”, “Tropical Dance”, “Tropical Rain”, “Tropical Afternoon”, “Tropical Life”, “Tropical Childhood”, son algunos de los poemas de esta primera sección que, como lo exhiben sus títulos, tienen la intención de ofrecer un panorama abarcador de la riqueza y belleza geográfica, cultural e histórica de Nicaragua, a través de la evocación de los recuerdos del sujeto lírico. Desde el inicio, en el primer poema de la sección, el poeta afirma su nacionalidad nicaragüense, a la vez que precisa encontrarse lejos de su patria:

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.¹⁰⁹
 (“Tropical Town”, p. 11).

En el segundo poema, ““Tropical House”, el sujeto lírico manifiesta su deseo de llevar al lector al mundo tropical y exótico, de donde viene: “When the Winter comes, I will take you to Nicaragua,— / You will love it there!” (“Tropical House”, p. 12). Y en efecto, los poemas de esta primera sección transportan al lector a ese espacio paradisiáco de la infancia del poeta, y lo invitan a compartir la admiración que siente por esa patria.¹¹⁰ Hay

¹⁰⁸ PHU, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), p. 361.

¹⁰⁹ Salomón de la Selva, *Tropical Town and Other Poems*, John Lane, The Bodley Head, New York-London, 1918. Al citar los poemas de esta obra de Salomón de la Selva seguiré siempre esta primera edición.

¹¹⁰ Aunque el poemario tiene todas las cualidades estéticas de una obra universal, y su mensaje ideológico no se superpone a su calidad estética; lo cierto es que, teniendo en cuenta esta postura panamericanista del autor que inspira la obra y el contexto político y social en el que aparece, *Tropical Town* es una obra que comporta un claro mensaje ideológico dirigido, en especial, al lector estadounidense, quien fue su principal receptor. En

poemas que refieren tradiciones populares, como el poema “All Soul’s Day”, que describe la fiesta religiosa del día de muertos en Noviembre; hay otros más, que incorporan cantos y juegos populares infantiles, como “Tropical Dance”, “The Midget Maiden”, “The Girl That Was Wise”, o “Birds of Clay”, los cuales completan la visión mítica y edénica de la tierra natal del poeta.

Con voz nostálgica, el sujeto lírico de *Tropical Town* evoca la vida y la historia de su país natal; pero no sólo muestra su lado paradisíaco, también expone el reverso, el de la pobreza, la injusticia, y otras difíciles circunstancias, subrayando siempre la dignidad con la que el pueblo centroamericano las afronta. En esta primera sección la crítica hacia los Estados Unidos aparece de manera más explícita en poemas como “The Haunted House of Leon”, “A Song for Wall Street”, y “The Dreamer’s Heart Knows Its Own Bitterness”. Para Steven White, estos poemas hacen del nicaragüense uno de los poetas con mayor conciencia política de su tiempo en el contexto literario de los Estados Unidos: “Selva was perhaps one of the most politically-aware poets of his time. His perception of the unjust political relationship between the United States and Latin America, especially in a poem such as ‘A Song for Wall Street’, makes de la Selva unique among his contemporaries writing in the English language.”¹¹¹

“The Haunted House of Leon” es el primer poema de acento político en el poemario. Refiere la leyenda de una casa embrujada en León, Nicaragua, saqueada y quemada por filibusteros americanos –como se advierte desde el título entre paréntesis: “(Burned by American Filibusters 1860)”–, a quienes el poeta califica como “Sons of the

algunos poemas se explicita la existencia de un interlocutor específico, un “tú” que no es difícil identificar con el lector estadounidense.

¹¹¹ Steven White, “Salomon de la Selva: Testimonial Poetry and World War I”, in *Modern Nicaraguan Poetry: Dialogues with France and the United States*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1993, p. 123.

Devil”. El poema relata también la tragedia de “la Juanita”, a quien el “Diablo” ultrajó y asesinó en esa casa hechizada. La leyenda lleva implícita la crítica a las invasiones de Estados Unidos a Nicaragua.¹¹² Pero lo más interesante de este poema es la declaración final del sujeto lírico, los dos últimos versos en los que advierte: “I will marry a Yankee girl/ And we will dare!” (“The Haunted House of León”, p. 26). Como observa Silvio Sirias, en varios momentos del poemario, el poeta propone el maridaje entre los habitantes de esas dos naciones, como una solución posible al conflicto: “The merging of both people, the American and the Nicaraguan, constitute a solution that De la Selva often poses to resolve many of the conflicts existent between the two nations”.¹¹³

En “A song for Wall Street”, el sujeto lírico dialoga con un interlocutor ausente, que no es difícil identificar con un personaje estadounidense. Se compone de cuatro estrofas de seis versos, que inician siempre con una pregunta retórica, o más bien con la repetición de la interrogante que el supuesto interlocutor plantea al sujeto lírico:

In Nicaragua, my Nicaragua,
What can you buy for a penny there?–
A basketful of apricots,
A water jug of earthenware,
A rosary of coral beads
And a priest’s prayer.

And for two pennies? For two new pennies?–
The strangest music ever heard
All from the brittle little throat
Of a clay bird,
And, for good measure, we will give you
A patriot’s word.

And for a nickel? A bright white nickel?–

¹¹² Este relato está relacionado con el hecho histórico de las invasiones del filibustero William Walker y su grupo denominado los “Inmortales”, quienes en ese momento intervinieron en la guerra civil de Nicaragua, del lado de los demócratas. Walker obtuvo tal poder en Nicaragua que logró erigirse como su presidente, si bien tiempo después fue derrotado y expulsado. La figura de Walker ha pasado a la historia en Centroamérica como símbolo de la ambición o del imperialismo estadounidenses.

¹¹³ “The Recovery of Salomón de la Selva’s *Tropical Town*”, p. 275.

It's lots of land a man can buy,
A golden mine that's long and deep,
A forest growing high,
And a little house with a red roof
And a river passing by.

("A Song for Wall Street", p. 27)

En estas tres primeras estrofas del poema, el sujeto lírico refiere toda la riqueza, material, artística y espiritual, que el extranjero puede obtener de Nicaragua sin dar mucho a cambio. Así exalta la abundancia y la generosidad de su país. Pero la última estrofa imprime el acento dramático al poema. En ella, el sujeto lírico concentra su reclamo a la codicia estadounidense; le recuerda a su interlocutor que, si bien puede obtener mucho de su país, con su ambición excesiva se ha ganado sólo el desprecio de sus paisanos y de él mismo:

But for your dollar, your dirty dollar,
Your greenish leprosy,
It's only hatred you shall get
From all my folks and me;
So keep your dollar where it belongs
And let us be!

("A Song for Wall Street", p. 27)

Como puede observarse, la crítica hacia los Estados Unidos en esta primera sección del libro va *in crescendo* hasta estallar en el "grito rojo como flamenco de la ceremonia panamericana", como calificó PHU al poema "The Dreamer's Heart Knows its Own Bitterness", subtulado, entre paréntesis, "(A Pan-American Poem on the Entrance of the United States into the War)", que cierra el apartado. Este poema es el más extenso de la sección y resume la concepción del panamericanismo que el autor ha sugerido a lo largo del apartado. Es decir, "The Dreamer's Heart Knows its Own Bitterness" representa el punto

álvido de la crítica del autor contra los Estados Unidos, y funciona como una suerte de puesta en abismo de la ideología panamericanista que se acrisola a lo largo de la obra. El poema expresa en una alegoría amorosa la amargura del poeta desgarrado por el enfrentamiento de sus dos patrias. Personifica al Sur, su patria natal, como su Madre:

To the South I said: "You are my Mother:
With your will you have shaped me, with your rich breasts fed;
Your daughters I call Sister, your sons, my Brother;
In my hour of need I will call on no other,—
You will close my eyes when I am dead."

("The Dreamer's Heart...", p. 38)

Y al Norte, Estados Unidos, lo presenta como su Novia:

To the North I said: "You are my Bride:
I have found you fair, you shall know me true;
We will rise together, side by side;
On a day, you shall cherish my love with pride,
For who praise my name shall honour you."

(p. 39)

En esta alegoría, el sujeto lírico enuncia todos los sacrificios que ha hecho y haría por amor a su "Novia", Estados Unidos. Enfatiza, por ejemplo, su intención de combatir por ella, como soldado en la guerra europea: "For its sake I would die the soldier's death"; "I would die in battle for the least of these lands";¹¹⁴ pero también la acusa de no corresponderle con el mismo amor, al negarse a respetar y tratar con dignidad a su Madre. De ese modo, el poeta echa en cara a los Estados Unidos su actitud denigrante contra Latinoamérica, personificada como su Madre. Y denuncia, con crudeza, los agravios que el país del Norte ha cometido contra los países del Sur:

But now a cry like a red flamingo

¹¹⁴ Cabe recordar que por el tiempo en que Salomón de la Selva publica el libro se encontraba en entrenamiento militar dentro del ejército estadounidense, ya con intenciones de participar en la Gran Guerra.

Has winged its way to the Judgment gates:
My Nicaragua and Santo Domingo
Shorn in their leanness by the “famous States”!

Harried and thieved in their want, in their hunger,
Their honour flaunted for a thing of laughter....
–You have done this because you are the stronger,
Do you know what deeds may follow after?

(“The Dreamer’s Heart...”, p. 42)

Finalmente, incita al Norte a ser congruente con su sentido de la justicia:

Will you let this thing be said of you,
That you stood for Right who were clothed with Wrong?
That to Latin America you proved untrue?
That you clamoured for justice with a guilty tongue?

Hear me, who cry for the sore oppressed:
Make right this grievance that I bear in me
Like a lance point driven into my breast!
(p. 43)

De manera paradójica, el poema concluye con una suerte de plegaria en la que el poeta se compromete a que el Sur, su patria, apoye la causa de Estados Unidos en la guerra europea, a pesar de las injusticias de que ha sido víctima: “The power of God made manifest,/ And I pledge the South shall never rest/ Till your task is accomplished and the world is free” (“The Dreamer’s Heart...”, p. 43). Así demuestra a los estadounidenses el verdadero sentido de la fraternidad, y expresa su esperanza de una relación igualitaria entre Norte y Sur, conforme al ideal panamericano.

Sirias ha llamado la atención respecto de la correspondencia de este poema con la poesía de Rubén Darío, en particular, con su controversial poema “Salutación al Águila”. Como en el poema de Darío, Salomón de la Selva acude a los símbolos del Águila y del Cóndor para referirse a Estados Unidos y a Latinoamérica, respectivamente. En la “Salutación del Águila” se lee:

Águila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas.
Los Andes le conocen y saben que, cual tú, mira al Sol.
May this grand Union have no end!, dice el poeta.
Puedan ambos juntarse, en plenitud, concordia y esfuerzo.¹¹⁵

Y en “The Dreamer’s Heart Knows its Own Bitterness”, es evidente que Salomón alude a dicha alegoría dariana:

On a day I saw, as I raised my eyes,
The Condor and Eagle in epic flight;
Their wings were black, and over the skies
They cast a sudden prefigured night.
(p. 41)

Esta no es la única ocasión en que Salomón de la Selva exhibe en su poemario la influencia de Darío. En varios poemas, como en el citado arriba, deja en claro que su poesía es continuación de los ideales poéticos y éticos de su paisano ilustre. Ya antes se ha mencionado que Darío, como Salomón –y también PHU–, creyó en la posibilidad de una reconciliación y unión igualitaria entre Estados Unidos y Latinoamérica. También Darío, como Salomón, padeció de esa pasión ambivalente, de amor y de odio, hacia el país del Norte, aunque, ciertamente, no con la misma intensidad .

La sección segunda del libro, titulada “In New England and Other Lyrics”, es indispensable para comprender mejor las razones del profundo conflicto interior que sufrió el poeta respecto a Estados Unidos, y que es tema de *Tropical Town*. Los poemas dedicados a New England, “madre espiritual de los Estados Unidos”,¹¹⁶ develan, como se ha dicho, la otra faz de los Estados Unidos, la más benévola.

¹¹⁵ Rubén Darío, “Salutación al Águila”, *Poesía de Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 313.

¹¹⁶ PHU, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), p. 361.

Los poemas en conjunto, en este segundo apartado, relatan el proceso de integración y asimilación del poeta a la nueva cultura. El brevísimo primer poema “Deliverance” sitúa al poeta en el nuevo espacio, en el que se siente aún ajeno:

What am I doing here, in New England?
All day long, till the end of the purple arfternoon,
Watching to see, over the hills of New England,
The rising of the universal moon.

(“Deliverance”, p. 47)

Es notable la riqueza simbólica del paisaje o de la naturaleza a lo largo del poemario. En el poema arriba citado, en particular, no es gratuito que el poeta utilice el adjetivo “universal” para definir la luna que el sujeto lírico espera ver levantarse por encima de las montañas de Nueva Inglaterra. La “luna universal” puede entenderse también como símbolo de la fusión cultural que el sujeto lírico va a experimentar a partir del encuentro con Estados Unidos.

Más adelante, en el poema “The Secret”, después de una bellísima descripción de un atardecer de primavera en Nueva Inglaterra,¹¹⁷ el poeta confiesa que no logra adaptarse a ese ambiente anglosajón que percibe lleno de misterio, que lo atemoriza y le provoca ganas de huir: “I wanted/ to pack my things and run away” (“The Secret”, p. 49). En cambio, en el siguiente poema, “Confidences”, el poeta ya asume el papel de enlace entre las dos culturas o los dos pueblos, representados en los siguientes versos por las montañas y los volcanes, de Nueva Inglaterra y de Nicaragua respectivamente:

¹¹⁷ Vale la pena citar, por lo menos, una estrofa de este logrado poema, que corrobora el talento del autor para la descripción poética del paisaje:

When the cool sun was setting
The sky spread out her hair
Over the pillowy mountains
Heaped for her comfort there,
And I saw, like bathing women,
White birches tossing in the air.
(“The Secret”, p. 49)

The hills have gathered round me
To hear me tell
Of the deep volcanoes
Where the old gods dwell.

(“Confidences”, p. 50)

En la última estrofa se vislumbra ya la adaptación del sujeto lírico a su nuevo entorno, pues se integra, de manera simbólica, al juego de “cacería de brujas” al que juegan los niños de New England:

Dance, all you little children,
And I will play with you!
I am afraid of witches
Also; I burn them too....

(“Confidences”, p. 50)

Finalmente, en el poema titulado precisamente “Finally”, el sujeto lírico corrobora que ha superado sus temores, se ha integrado ya al ambiente y cultura de Nueva Inglaterra, y ésta lo ha acogido como a un hijo:

Finally, after months of being shy,
An Autumn and a Winter of looking at each other
With a suspecting eye,
It is good to know at last that I have found you,
New England, little mother!
Ah, good to put my arms around you,
To clasp you fast and hold you fast,
Suspicion done away, and shyness past,
Now, in the Springtime, –thank God, the Spring at last!

(“Finally”, p. 51)

El poeta descubre, por fin, el lado sensible y cálido de esa nueva tierra, que en un principio le pareció gélida e insondable y le provocó desconfianza: “You are not feelingless, you are not cold”; “You are not heartless, you are not unkind” (“Finally”, p. 51). La lectura de este poema, en especial de los versos arriba citados, echa luz sobre la interpretación del enigmático poema titulado “Portrait”, el segundo de esta sección de

poemas dedicados a New England. En “Portrait” el sujeto lírico describe su encuentro con alguien, un hombre acaso, que le parece frío e inescrutable, “like water frozen to its depth”(p. 48), y a quien, a pesar de sus grandes esfuerzos, no consigue conmover, ni logra amar:

I tried all ways I could to love him:
I crept up closer and I leaned above him.
[...]
But he was frozen through and through,
How deep he was I never knew.

(“Portrait”, p. 48)

Leído así, en retrospectiva, este poema adquiere más sentido, ya que el encuentro que se describe alude a la primera impresión que tuvo el sujeto lírico al llegar a Nueva Inglaterra; es decir, “Portrait” refiere el primer enfrentamiento del poeta con ese pueblo de los Estados Unidos. En “Finally”, entonces, el sujeto lírico ha superado esa primera impresión y ha descubierto por fin lo que se esconde tras esa apariencia “dura y fría” de sus habitantes.

Como lo hiciera con Nicaragua en el primer apartado, en este segundo, el poeta exalta la belleza y riqueza geográfica, cultural y espiritual de New England y sus habitantes. En “Finally”, por ejemplo, presenta algunos breves cuadros de la vida cotidiana de la gente de Nueva Inglaterra. Uno de los rasgos que enfatiza en esa representación de la vida en la provincia estadounidense es la devoción religiosa de su gente.

Cabe recordar que también en los poemas dedicados a Nicaragua, el poeta destaca la misma cualidad en su presentación del pueblo hispanoamericano. El devenir de la vida cotidiana de la “ciudad tropical” se rige por los eventos religiosos, por sus creencias, y también, aunque resulte paradójico, por la superstición. Como bien notó Silvio Sirias, “At times this land is Edenic and the people who populate it (including the poet) strongly

religious”.¹¹⁸ La religiosidad se presenta en *Tropical Town* como valor de los pueblos de América; y es motivo fundamental de la propuesta ideológica panamericanista que estructura y da unidad temática al poemario. Es así que la religiosidad aparece como uno de los lazos que unen al pueblo hispanoamericano con los habitantes de New England. Por encima de los distintos referentes religiosos que tienen ambos pueblos –el catolicismo de los nicaragüenses, frente al protestantismo o puritanismo de los estadounidenses–, lo que importa para el poeta, y lo enfatiza, son los valores religiosos que sus habitantes profesan de manera ferviente, como la fe en Dios, la caridad o el amor al prójimo.

El poeta propone la igualdad de estos pueblos en lo más esencial y primitivo, por encima de sus diferencias de lengua, cultura o historia, y sugiere la necesidad de una relación fraterna y justa entre ellos. Los siguientes versos confirman la intención del poeta de mostrar el vínculo, religioso en este caso, que une a sus dos patrias:

I will go to all the places where ever I have gone,
And last to Nicaragua, where I will tell my people:
“They haven’t any cathedrals, their worshipping is done
In little bits of churches, painted white, with a pointed steeple,
But their God is the God of us, their Christ is Mary’s son.

(“Finally”, pp. 53-54)

Las otras composiciones que el autor agrupa en esta segunda sección, aunque no se refieren a New England, de cierto modo se relacionan con el encuentro cultural que vivió el poeta a su llegada a Estados Unidos, donde se le facilitó el acercamiento al arte y la literatura universales. El poema “Cellini at the Metropolitan Museum” registra el asombro del poeta ante el arte del Renacimiento italiano.¹¹⁹ La contemplación del exquisito salero

¹¹⁸ “The Recovery of Salomón de la Selva’s *Tropical Town*”, p. 274.

¹¹⁹ No hay que olvidar que el arte clásico y el renacentista fueron determinantes en la formación literaria del poeta nicaragüense, como se ha mencionado en otro apartado de esta tesis.

esculpido por Benvenuto Cellini, que perteneció al príncipe Rospigliosi de Roma, da pie a que el poeta reflexione sobre la inmortalidad y el tiempo infinito; preocupaciones metafísicas que continuarán presentes en su poesía en español.

Como en la sección dedicada a Nicaragua, en el segundo apartado hay poemas inspirados en la tradición oral centroamericana, de tono infantil, como las tres composiciones agrupadas bajo el título: “Three Songs My Little Sister Made”. Hay otro conjunto de poemas de tema amoroso, titulado “Three Songs”, en los que se nota también el acento de oralidad, ahora vinculado con la tradición estadounidense. Asimismo, hay un soneto en el que poeta reformula motivos amorosos caros a la tradición poética renacentista, como la imagen de la mariposa que va al encuentro del sol, motivo amoroso clásico en los sonetos de Petrarca.¹²⁰ No faltan tampoco los poemas de tema religioso, inspirados en la tradición bíblica cristiana, como a “Song of the Magdalen”.

Pedro Henríquez Ureña resumió bien el contenido variado de ésta y las siguientes secciones de *Tropical Town and Other Poems*:

hay versos de ira y de amor por la tierra en que [Salomón de la Selva] escribía sus versos ingleses (¡oh Rubén Darío! autor a un tiempo mismo de la “Oda a Roosevelt” y la “Salutación al Águila”); hay canciones inspiradas en motivos populares o en las deliciosas rimas infantiles de su hermana; hay poemas inspirados en obras de arte – Bach, Giorgione, Cellini–; hay creaciones de fantasía que se agitan en “danzas etéreas”, como el encantador *Cuento del país de las hadas*; hay salmos de amor ideal y hay gritos crueles sobre el hambre y el odio.¹²¹

Ante la riqueza formal y temática de *Tropical Town and Other Poems*, como bien auguró PHU, el lector o estudioso puede sentirse perdido. Pero es cierto también que se

¹²⁰ La mariposa es símbolo del amante que, atraído por la luz de la amada, es consumido por el amor. El motivo de la mariposa también aparece en el poema “Make-Believe”, una de las “Three Songs My Little Sister Made” antes mencionadas; pero en esta composición el poeta recrea el motivo a partir de una rima infantil de Nicaragua: “¡Mariposa, mariposita, / la del ala azul, / vamos a volvernos locas / de tanta luz!” (“Make-Believe”, 60). Fiel al humanismo petrarquista, en su poesía Salomón también introduce motivos profanos tomados de la tradición grecolatina y los une con elementos del cristianismo.

¹²¹ PHU, “Salomón de la Selva” (1919), p. 157.

pueden identificar hilos temáticos bien delimitados que dan estructura y unidad a la obra. En mi opinión, las dos primeras secciones del libro tienen más cohesión, y constituyen por sí mismas, casi una obra independiente. Como se ha intentado mostrar, el tema del panamericanismo, que apunta hacia la fusión de culturas que vive y promueve el poeta, se encuentra definido en esos dos primeros apartados.

1.4.2 “IN WAR TIME”, EL POETA ANTES DE LA EXPERIENCIA BÉLICA

Me interesa terminar este acercamiento a *Tropical Town and Other Poems* con el apartado tercero, titulado “In War Time”. Los poemas de tema bélico que incluye Salomón de la Selva en este poemario resultan, en particular, relevantes para el propósito de este trabajo, ya que representan el antecedente más directo de su poema bélico en español *El soldado desconocido* (1922). Escritas con anterioridad a la experiencia bélica que vivirá el autor ese mismo año de 1918, estas composiciones de *Tropical Town* dan expresión a los ideales que impulsaron al poeta a participar en la Gran Guerra. Conocer la visión de la guerra en estos poemas, servirá, acaso, para comprender y evaluar el interpretación de la guerra que el autor ofrecerá, después, en *El soldado desconocido*.

La sección “In War Time”, que es la más breve del poemario, consta de tan sólo seis poemas. En el primero, “A Prayer for the United States”, el poeta describe el acontecimiento de la guerra como el cumplimiento de las profecías del Apocalipsis. En el ruego final, el sujeto lírico pide a Dios que proteja a Estados Unidos, país que lo ha amparado:

Apocalyptic blasts are ravaging over-sea.
With lure of flag and conquest the harlot War is wooing.
The horse John saw in Patmos its dread course is pursuing.–

I pray the Lord He shelter the stars that shelter me.

(“A Prayer for the United States”, p. 71)

En “Hatred”, acude otra vez a imágenes bíblicas del Apocalipsis. Recurre a la imagen del dragón, alegoría cristiana del mal,¹²² para representar el odio (“hatred”) que enardece a la humanidad, o a los pueblos, en tiempo de guerra:

When hunger crawls
Up to the heart, and draws
Its dragon form about it, and its claws
Make all the limbs to ache; when darkness falls
Upon the bloodshot eyes
While yet the imperturbèd skies
Are full of light;

(“Hatred”, p. 72)

En los versos finales de “Hatred”, el poeta cambia de manera abrupta el tono del poema, al reflexionar sobre el papel que debe desempeñar la literatura ante la realidad bélica: “All else is antique rhetoric and serves/ For literature to cheat the hard-strung nerves/ Of people weary with the weight of war” (“Hatred”, p. 72). Así cuestiona la capacidad de la “retórica antigua” para expresar el sentido de una guerra de alcances sin precedentes en la historia de la humanidad.

Para Steven White, los poemas de guerra de *Tropical Town* corresponden al estilo de la poesía inglesa de tema bélico, en su primera etapa. Según explica, dicha poesía, caracterizada por “la reflexión pasiva sobre las ideas patrióticas imperantes”, fue algo que proliferó antes de que Inglaterra, y el mundo, experimentaran la magnitud de la tragedia, de sus horrores. Es innegable el acento patriótico de los poemas, pero este patriotismo, más allá de corresponder a la tradición poética inglesa, es congruente con la postura

¹²² En el capítulo 13 del Apocalipsis el dragón se asocia con el “Maligno” o el “Diablo”, cuya aparición vaticinaba guerras, pestes y otros infortunios.

panamericanista que formula y defiende el autor en su obra. También es cierto, como se ha mostrado, que este patriotismo no está exento de crítica o cuestionamientos.

Hay poemas de tono y estilo muy distinto, que se apartan del entusiasmo patriótico, como “December 1916”.¹²³ Ahí, la contemplación del paisaje invernal de Nueva Inglaterra inspira al poeta a meditar sobre el sentido de la paz, la otra faceta ineludible de la guerra; más bien, sobre la alternancia infinita de guerra y paz como destino fatal de mundo. El paisaje adquiere, entonces, connotaciones simbólicas. En la primera estrofa, el sujeto lírico espera ver caer la nieve sobre la árida tierra de New England: “...earth’s wrinkled face/ Is frozen stiff, as if some death/ Painful and sudden had struck it so./ There are no signs as yet of snow” (“December 1916”, p. 73). Y dicha situación se convierte en alegoría de la añoranza de paz en el mundo: “(*No signs of peace, the world’s heart saith*)” (p. 73) . A los ojos del poeta, el paisaje de New England semeja un campo de batalla: “I almost could think some battle here/ Was fought, and mangled bodies lie, / Frozen and filthy, under the drear/ Gaze of the sun, the moon, the sky” (p. 73). En la tercera y última estrofa, la nieve cubre por fin a New England, y el poeta, de pronto, cae en la cuenta de que bajo la paz se esconde la guerra latente — como debajo de la nieve, la tierra—:

But God is punctual and snow will come
(*And peace will come, the world’s heart saith.*)
And earth will hide her troublesome
Face of despair, semblance of death.
But this frozen horror that we know
Shall be terrible still, under the snow.
(*Peace shall be terrible, the world’s heart saith.*)

(“December 1916”, p. 73)

¹²³ Le fecha que da título al poema puede ser que remita a un acontecimiento importante de la Gran Guerra: el final de la larga y cruenta batalla de Verdún, que duró del 21 de febrero al 19 de diciembre de 1916. Fue el enfrentamiento con la mayor cantidad de pérdidas humanas, y se le considera símbolo de la resistencia francesa. Fue durante esta batalla cuando el comandante francés Robert Nivell pronunció la famosa frase “¡No Pasarán!”

En 1917, antes de la publicación de *Tropical Town and Other Poems*, Salomón de la Selva recibió entrenamiento militar en los valles de New England. En “Drill” el poeta recrea uno de sus días de entrenamiento, durante el que experimenta una suerte de epifanía en relación con su deber como soldado: combatir en la guerra se le revela como una vía hacia la trascendencia. Más aún, en ese arrebató místico, el soldado asume la decisión de ir a la guerra como camino de comunión con Dios, en tanto que entraña la voluntad de sacrificio. Así, en *Tropical Town*, la visión de la Gran Guerra adquiere matices de misticismo. Para White, “In De la Selva’s poem, the potential of violence is a quasi-mystical source of ecstatic release that illuminates the world, increasing its natural beauty”. Esta concepción “casi mística” de la guerra —más bien, del destino del soldado— se expresa con imágenes simbolistas, que delatan, una vez más, el apego del autor al modernismo. Se puede decir que en “Drill” se aprecia “la plástica expresión imaginística de lo absoluto”¹²⁴ a la que, según Ricardo Gullón, aspiraban los poetas simbolistas; emulados, a su vez, por los poetas modernistas del ámbito hispánico:¹²⁵

Now, as never before,
 From the vastness of the sky
 Falls on me the sense of war.
 Now, as never before, comes the feeling that to die
 Is no duty vain and sore.
 Something calls and speaks to me,—
 Cloud and hill and stream and tree;
 Something calls and speaks to me
 From the earth, familiarly.
 I will rise and I will go
 As the rivers flow to sea,

¹²⁴ White, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁵ Como ha mostrado Ricardo Gullón, algunos modernistas también admiraron, y siguieron en su obra, el ejemplo de los grandes místicos españoles, como San Juan de la Cruz, Juan de Ávila o Santa Teresa. De esta manera el misticismo se fundió con la poética simbolista en el crisol de corrientes estéticas que absorbió el modernismo. (Cfr. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 23-24.). Esta fusión también se da en la poesía de Salomón de la Selva.

As the sap mounts up the tree
That the flowers may blow.–
God, my God,
All my soul is out of me!

(“Drill”, p. 75)

Igual que en los poemas relacionados con el tema del panamericanismo, en estos poemas sobre la guerra el sentimiento religioso es un componente esencial. En “Drill”, la religiosidad adquiere, por momentos, matices de panteísmo, en tanto que los elementos de la naturaleza se intuyen como proyección de lo divino:

God, my mortal eyes
Cannot resist the onslaught of your skies!
I am no wind, I cannot rise and go
Tearing in madness to the woods and sea;
I am no tree,
I cannot push the earth and lift and grow;
I am no rock
To stand unmovable against this shock.

(“Drill”, p. 76)

En los dos últimos poemas de “In War Time”, el poeta recurre a la tradición medieval para crear una alegoría amorosa de la relación del soldado en combate con su nación. En “Ode to the Woolworth Building”, el famoso edificio de estilo gótico de Nueva York, que, en ese tiempo, era el más alto de la ciudad, se transfigura a los ojos del poeta en una hermosa doncella que espera la llegada de su amado. El poeta pregunta al edificio si no siente pena por los jóvenes que parten a la guerra y lo equipara con la catedral de Reims, considerada símbolo nacional de Francia, que sufrió bombardeos alemanes durante la Gran Guerra. En “The Knight in Gray”, el poeta acude de nuevo a las alegorías medievalistas y románticas; el sujeto lírico se transfigura en un caballero que combate y muere en la guerra

para que perdure su leyenda. En uno de los cuartetos que componen el poema, el caballero declara su intención de convertirse en leyenda:

But nothing matters except this thing:
My arms are rhythmic to my breath,
And I must live the songs I sing
To save my songs from death.

(“The Knight in Gray”, p. 83)

Estos versos pueden interpretarse como uno de los postulados artísticos del autor: la idea de que las canciones, “the songs”, deben tener arraigo en la vivencia o propia experiencia para que trasciendan, para que “se salven de la muerte”. No en vano, don Pedro Henríquez Ureña finalizó su famosa y citada reseña sobre *Tropical Town* recordando esa declaración que aparece en “The Knight in Gray”, que tenía un sentido profético que, ya para entonces, se había visto confirmado por los hechos: “Y todo lo ha vivido el poeta. Él lo dice: ‘He de vivir las canciones que canto para salvarlas de la muerte.’ Sí, aunque el ‘decir las cosas bien’ aparezca como signo de artificialidad a los ojos de los superficiales, es verdad. Todo lo ha vivido el poeta”.

El soldado desconocido (1922) dejó muy en claro la importancia que tenía para Salomón de la Selva vincular lo que escribía con lo que vivía. En su primera obra en español, como intentaré mostrar en los siguientes apartados, el autor desarrolla, define o, en ocasiones, transfigura, muchos de los preceptos éticos y estéticos que se encuentran en *Tropical Town and Other Poems*.

Temas o motivos, como el sentimiento religioso o la religión, la percepción de la guerra como algo consustancial con el destino de la humanidad, el sentido de la paz, la preocupación del poeta por la trascendencia, por el papel de arte frente a la realidad, la comunión del hombre con la naturaleza y el paisaje; rasgos de estilo como la incorporación

de la oralidad, la recuperación de canciones populares, la recurrencia alegórica a pasajes bíblicos, la adaptación o modernización de formas poéticas clásicas o antiguas. Todos estos rasgos están latentes, como se ha visto, en el poemario *Tropical Town...* Y también aparecen, con nuevos matices, y de manera más transgresora, en los versos de *El soldado desconocido*.

2. EL SOLDADO DESCONOCIDO (1922), POEMA HISPANOAMERICANO DE LA GRAN GUERRA

2.1 EL POETA “DESCONOCIDO” EN EL ESCENARIO LITERARIO DE MÉXICO

*Señor de mi mucha admiración:
México con su mucho color me tiene
deslumbrado, con su gracia me ha
cautivado por completo, con su olor
espiritual a buena cosa vieja me ha dejado
como en encantamiento o en transporte.
S. de la Selva
[De una carta inédita de Salomón de la
Selva a Genaro Estrada. Agosto 18, 1921.]*

La primera edición de *El soldado desconocido. Poema de Salomón de la Selva* se publica en 1922 por la editorial Cultura, cuatro años después de la aparición de su *Tropical Town and Other Poems* (1918).¹²⁶ En la portada del libro figura una ilustración de Diego Rivera. Esta cubierta, impresa en tonos rojo, negro y blanco, muestra la silueta de un hombre visto de frente, con el torso desnudo, abiertos los brazos; una nube negra cubre su rostro y oculta su identidad, mientras que sobre la nube sobresale un triángulo color rojo. Sobre el fondo, que es blanco, se observan breves manchas rojas esparcidas a manera de lluvia. Es casi

¹²⁶ Se ha especulado en torno a la existencia de otro libro de poemas en inglés, *A soldier sings*, que De la Selva supuestamente habría publicado en 1919 en la misma editora inglesa responsable de publicar *Tropical Town*, The Bodley Head; pero, hasta donde tengo noticia, no hay datos concretos que confirmen esta publicación, a la cual la crítica ha bautizado como “libro fantasma”. En un breve estudio sobre *El soldado desconocido*, Steven White señala que la presunta existencia de *A soldier sings* “is the result of Nicaraguan poet Ernesto Mejía Sánchez sending the bibliographical information to Jorge Eduardo Arellano, who at the time was compiling an extensive bibliography of books and articles by and about De la Selva for the fundamental publication *Homenaje a Salomón de la Selva: 1959-1969*”. Sin embargo, según el mismo White: “no one has been able to locate the poems in *A soldier sings*” (Steven White, *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, Associated University Press, Lewisburg-London-Toronto, 1993, p. 125).

inevitable asociar los colores rojo y negro con la propuesta ideológica socialista. El mismo atuendo del personaje semeja más al de un obrero o campesino que al de un soldado: el torso se presenta desnudo, sólo lleva como prenda pantalones anchos, ajustados por un cinto, que no parecen los de un uniforme militar. Pero el matiz político no es el único que se observa en esta ilustración. En el costado izquierdo del pecho del hombre se advierte una herida abierta, sangrante, que sugiere la idea de “sacrificio”, en el sentido cristiano del término. En cada palma de sus manos abiertas, se observa, además, una herida a manera de estigma, de la cual nace una flor.

La portada de Rivera conlleva un mensaje de compromiso y lucha social, que es de esperarse en un pintor socialista, pero también involucra un claro fundamento cristiano que, como se explicará, es esencial en la visión poética que expone Salomón de la Selva en *El soldado desconocido*. Al parecer, el ilustrador mexicano se inspiró en los postulados del socialismo cristiano.¹²⁷ La imagen del triángulo rojo que se dibuja a la altura del rostro del soldado tiene connotaciones tanto socialistas como cristianas.¹²⁸

La ilustración es acorde con la propuesta artística y revolucionaria que Rivera, junto con otros artistas plásticos como Siqueiros, Orozco y Tamayo, entre otros, había emprendido unos años antes bajo la tutela de José Vasconcelos. En 1922, cuando sale a la luz *El soldado desconocido*, Salomón de la Selva y Diego Rivera trabajaban en la Escuela Nacional Preparatoria del Colegio de San Ildefonso. Rivera pintaba los murales del

¹²⁷ El socialismo cristiano pretende armonizar la doctrina de Jesucristo con las ideas socialistas argumentando que los principios del socialismo fueron proclamados por primera vez en los *Evangelios*, que Jesús defendió siempre los intereses de los oprimidos y la igualdad entre los hombres. Las personas que siguen esta interpretación del socialismo pretenden revivir los principios de la iglesia primitiva y las enseñanzas de Jesús como una forma de alcanzar el ideal socialista. (Cfr. Jacques Chonchol y Julio Silva Solar, *Socialismo cristiano*. Serie de Estudios Políticos, Nueva Década, San José Costa Rica, 1985, vol. 2.)

¹²⁸ El triángulo rojo, en el contexto del socialismo, se ha utilizado como símbolo del sacrificio de los pueblos o de la sangre derramada por el ideal socialista. En el contexto cristiano remite al dogma de la santísima Trinidad.

Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Preparatoria, mientras que De la Selva, apadrinado por don Pedro Henríquez Ureña, impartía cursos de verano en la misma institución. Por ese mismo tiempo, Vicente Lombardo Toledano fundó el Grupo Solidario del Movimiento Obrero en el que participaron Rivera, Salomón de la Selva, don Pedro Henríquez Ureña y Julio Torri, entre otros. De hecho, Salomón de la Selva se hallaba inmerso en un intenso activismo político y social, que ejercía desde el escenario intelectual mexicano, según lo demuestran sus colaboraciones en periódicos como *México Moderno*.¹²⁹ Por lo mismo, compartía con Diego Rivera ciertas ideas políticas de índole socialista.

De la Selva dedicó varios artículos y algunos poemas a la obra de su entrañable amigo Diego Rivera. Uno de esos poemas, titulado “La figura central de la decoración de Diego Rivera en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México”, vincula la pintura del artista mexicano con el cristianismo. El poema tiene el estilo de una letanía, motivada por la contemplación de uno de los murales más célebres de Rivera, “La creación”, obra inspirada en la tradición judeocristiana y en símbolos evangélicos:

Canto
la bendición del Padre,

¹²⁹ Como ejemplo de los artículos de tendencia social y política que Salomón de la Selva publicó en *México Moderno* en el año de la aparición de *El soldado desconocido*, 1922, cabe destacar el titulado “Urgencias centroamericanas: verdad, amor” *México Moderno*, (agosto 1922), ed. facs., México, FCE, 1979, pp. 174-178.). En ese artículo, el poeta expresa su preocupación social y política por los países de Centroamérica. Al reflexionar sobre la migración de centroamericanos hacia México, atribuye este problema a la falta de patriotismo de los centroamericanos y a su disposición para ofrecer al extranjero la riqueza de sus tierras. Dirigiéndose a Centroamérica, advierte del peligro de esta actitud en los siguientes términos: “Producirás, para el extraño. Tu riqueza no será para ti. Todavía tienes redención; entonces no la tendrás.” Esta explicación un tanto humanista de Salomón de la Selva sobre las causas ideológicas del problema económico y social de Centroamérica, no es tan ajena a la visión de mundo que desarrolla en su poesía. Llama la atención también en este artículo de crítica social la alusión que hace a la figura de su admirado compatriota, Rubén Darío; De la Selva justifica, de manera indirecta, la actitud veleidosa de su compatriota respecto a los Estados Unidos: “Lee su obra; léela con el corazón. ¡Fíjate qué fiel te fue siempre, hasta en no saber qué actitud definitiva tomar ante el problema de tu invasor!... Tú tampoco sabes” (p. 126). De esa manera también subraya el aspecto comprometido de la poesía del modernista. Teniendo en cuenta que estas opiniones de Salomón de la Selva coinciden en el tiempo con la aparición de *El soldado desconocido*, no resulta extraño que la recepción de su poemario obedezca a criterios similares a los que él mismo emplea al acercarse a la poesía de Darío. El prólogo escrito para *El soldado desconocido* sigue este mismo tenor de interpretación.

la bendición del Hijo,
la bendición del Espíritu Santo.
Canto los párpados del Hombre
abultados de llanto.
Las pupilas del hombre
vencedoras de lágrimas,
alzadas hacia el infinito.
Las quijadas del Hombre,
apretadas para contener el grito
de dolor y de espanto.¹³⁰

La descripción de la figura que aparece en el centro del mural corresponde, de manera muy cercana, al dibujo del hombre que ocupa el primer plano de la portada del poemario, obra del mismo artista:

Y los brazos del Hombre
abiertos intensamente,
dispuestos para la Cruz,
capaces de estrechar el Mundo,
de comprender el Universo,
de abarcar las estrellas y los hombres
en un solo abrazo con Dios.

Esta alusión poética a la postura del hombre con los brazos abiertos, “dispuestos para la Cruz”, o a la celebración del sacrificio en términos cristianos, son apreciaciones que corresponden a la imagen del “soldado desconocido” que se encuentra en la cubierta del poemario. Teniendo en consideración que Diego Rivera pintó el mural del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria en 1922, el mismo año en que diseñó la portada de *El soldado desconocido*, no sorprende descubrir que un similar concepto artístico anime estas dos obras. En el poema sobre el mural de Rivera, que De la Selva seguramente escribió por

¹³⁰ Salomón de la Selva, “La figura central de la decoración de Diego Rivera en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México” [Ms., fol. 1] [Archivo Salomón de la Selva] (El manuscrito se encuentra firmado, pero no se indica la fecha de su redacción. Cabe suponer que data de la primera estancia del autor en México, de 1921 a 1924, cuando entabla estrecha amistad con Diego Rivera, a cuya obra dedicó en ese tiempo varios artículos).

la misma época en que aparece su poemario en español, el cristianismo figura como un elemento fundamental que vincula su poesía con la del gran muralista mexicano.

La ilustración de Rivera, lo mismo que el prólogo y otros aspectos paratextuales del poemario, indican una pretensión ideológica que no se presiente –al menos no con la misma intensidad– al leer los poemas. El prólogo que el autor nicaragüense escribió para su poemario, al igual que la portada de Diego Rivera, expresa el espíritu de compromiso y lucha social que prevalecía en el escenario intelectual mexicano del momento. En contraste, los poemas plasman una visión poética de la guerra en la que el discurso social pasa a segundo término, o en todo caso no llega a ocupar el lugar preeminente que sí ocupa en el preámbulo; acrisolan una vastedad de filones temáticos bajo un asunto esencial: la íntima experiencia del poeta-soldado en la Gran Guerra. Si la poesía de *El soldado desconocido* es literatura comprometida, según parece presentarla el autor en su prólogo, está lejos de acentos patrióticos como también de cualquier intención panfletaria.

Fecha en la ciudad de Nueva York en 1921,¹³¹ el prólogo responde a las circunstancias sociales y políticas de los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra; por ese tiempo los países enfrentaban las consecuencias políticas y económicas del conflicto, mientras que los antiguos combatientes se esforzaban sin éxito por reincorporarse

¹³¹ Se puede conjeturar que el autor escribió el prólogo a finales del año de 1921. Su estancia en Nueva York en esas fechas queda confirmada por una carta de Ramón del Valle Inclán a Julio Torri fechada el 29 de noviembre de 1921 en la que el escritor español refiere algunos detalles de su travesía rumbo a Nueva York en compañía de Salomón de la Selva: “Salimos de México y llegamos a Veracruz con calor, polvo y sed. Nos embarcamos en el *Zelandia* con mar bella y continuamos con la misma bonanza hasta desembarcar en el Lazareto de Tricornia donde Salomón [de la Selva] se hartó de dormir, que en cuanto a manducar, aquello fue ayunar el traspaso...”. (Julio Torri, *Epistolarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 485). Esta carta resulta de especial interés ya que da fe, además, de la relación del poeta nicaragüense con Ramón del Valle Inclán, cuya obra *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* se comenta en otra parte de este trabajo, aunque de manera periférica, con el propósito de establecer las correspondencias estéticas entre estas dos obras hispánicas inspiradas en la Gran Guerra.

a la sociedad.¹³² El texto inicia con la denuncia abierta de la situación de los ex combatientes de la guerra, que vivían como “parias” en la sociedad por la que habían combatido:

Ya no es John, ni Tim, ni Tommy, ni Guy el héroe de la Guerra. El uno ha vuelto a su pequeña aldea o gran ciudad donde, sin ganas de trabajar, o bien sin poder hallar trabajo, se pasa los días manchando de escupitajos las aceras, haciéndoles daño a las muchachas, maldiciendo del país con palabrotas y, como es yanqui –imperialista instintivo que odia a los otros imperios: por eso llegó a odiar tanto a Alemania– augurando la futura pelea con Inglaterra o el Japón. Es un *bum*, un *rough-neck*, un *tough*, un *liliom*, un bueno para nada.¹³³

Hay que recordar también que en esos años (1920-1921) se erigen en Inglaterra, Francia y Estados Unidos monumentos y tumbas en honor al “Soldado desconocido”. El autor alude a estos eventos conmemorativos en su crítica contra la política de posguerra:

Claramente se ve que ni John, ni Tim, ni Tommy, ni Guy puede ser el héroe de la Guerra. El héroe de la Guerra [...] es el Soldado Desconocido. Es barato y a todos satisface. No hay que darle pensión. No tiene nombre. Ni familia. Ni nada. [...] Y en una plaza célebre de París, o de Londres, o de Roma, o de Washington, le han erigido un catafalco soberbio que, después de un gran desfile militar en su honor, han cubierto de coronas, de banderas, de palabras. Los pueblos ya tienen cada uno su fetiche. (p. 16).

En el prólogo, el mismo autor también advierte de la perspectiva humanista desde la cual representa en sus poemas la tragedia de los soldados olvidados y anónimos, cuando exclama: “¡Pero ese fetiche era de carne y hueso, humano y muy humano” (p. 12). De ese

¹³² Quizá el tiempo que transcurrió entre la redacción de los poemas y la del preámbulo, influyó también en el exacerbado tono de crítica social que el poeta buscó imponer a su obra. Al parecer, el poeta escribió la mayor parte de los poemas de *El soldado desconocido* casi inmediatamente después de su experiencia en la guerra; el prólogo, en cambio, está fechado en 1921, tres años después de terminada la guerra, tiempo durante el cual el poeta tuvo la oportunidad de contagiarse del ambiente de descontento social y político que se vivía en la posguerra. En todo caso el prólogo parece indicar que el poeta creyó que su poema testimonial podría servir como obra de crítica o protesta, en tanto que exponía, con crudeza, la deshumanización que sufrieron los soldados.

¹³³ Salomón de la Selva, “Prólogo” a *El soldado desconocido*, Cultura, México, 1922, p. 15. Todas las citas del prólogo y los poemas que aparecen en este trabajo se harán por esta primera edición. En adelante, sólo se consignará en el texto el título del poema en cuestión y el número de página que corresponda.

modo hace explícita su intención de reivindicar, mostrando su verdadero rostro humano, a ese soldado desconocido que, una vez pasada la guerra, se convirtió en fetiche de heroísmo. Precisamente porque la experiencia de la guerra se expone en el poemario como un suceso de trascendencia humana, universal, se puede afirmar que la obra puede leerse más allá de su compromiso con una circunstancia histórica determinada.

Como se ha aludido antes, en la concepción poética que sostiene *El soldado desconocido* adquiere especial relevancia el aspecto experiencial o vivencial. A pesar de que para el análisis de la obra que propongo no es imprescindible constatar si el poeta realmente combatió en las trincheras de la Gran Guerra, no se puede pasar totalmente por alto esta circunstancia biográfica. Documentarla puede permitir, por lo menos, apreciar con mayor nitidez la excelente elaboración poética que distingue a *El soldado desconocido* de otras obras sobre la Gran Guerra que dan prioridad a la intención testimonial.

2. 2 “*I MUST LIVE THE SONGS I SING*”; LA GRAN GUERRA VISTA Y VIVIDA POR SALOMÓN DE LA SELVA

En carta a Julio Torri, fechada el 25 de junio de 1918, Pedro Henríquez Ureña da noticias al escritor mexicano sobre los planes de Salomón de la Selva de ir al frente: “Salomón de la Selva se alistó, pero luego halló dificultades porque no es ciudadano. Su situación ahora es anómala: puede ser que vaya, o que no vaya, a Francia.”¹³⁴ En abril de 1919, el mismo escritor dominicano confirma, en uno de sus artículos sobre Salomón de la Selva, la presencia del poeta en los campos de batalla en 1918: “Cartas recientes me anuncian que Salomón de la Selva ha sobrevivido a la Gran Guerra. [...] se había alistado en el ejército de Inglaterra, a mediados de 1918 [...] Después del aviso de su llegada a Europa, las noticias faltaron durante meses; ahora sabemos que se halla en Londres, y de cuando en cuando visita los centros de reuniones literarias, donde se le acoge con interés.”¹³⁵

Si se tiene en cuenta que el final de la Gran Guerra coincide con la firma por parte de los alemanes del armisticio de Rethondes el 11 de noviembre de 1918, y que la carta a Torri (en la que aún no se confirma la asistencia de Salomón en el frente) data de fines de junio de ese año, cabe suponer que la travesía bélica del poeta nicaragüense debió de ser breve. Datos más precisos sobre el itinerario de Salomón de la Selva en la Gran Guerra los proporciona Luis Bolaños en un breve artículo titulado “Salomon de la Selva as a soldier of the Great War”, en el que cita documentos oficiales que testifican el alistamiento del poeta en el ejército inglés, así como su presencia en los campos de entrenamiento y de batalla. Luis Bolaños informa en su artículo:

¹³⁴ Julio Torri, *op.cit.*, p. 267.

¹³⁵ “Salomón de la Selva”, *Repertorio Americano*, 6 (1930), p. 155.

On August 23rd, he embarked in a British navy vessel and arrived in England on August 31st 1918. Salomon continued his military training in Felixstowe, Suffolk, under the orders of Sgt. John Pierre Roche. Incidentally, Pierre Roche managed to publish an anthology of war-related, Modernist poems titled *Rhymes in Olive Drab* on October 6th 1918. After a couple of months of training in England, De la Selva had at last his opportunity to experience war firsthand at the middle of October 1918, when his regiment disembarked on Belgium's Flanders' coastline. Since WWI officially ended on November 11th 1918, De la Selva's war experience was relatively minimal because he only fought in the war trenches from the middle of October to the first half of November. Salomon's regiment was at length demobilized on December 22nd 1918 and he probably had the opportunity to travel to Paris in the same month De la Selva was officially discharged from the military in the first days of January 1919.¹³⁶

Por otra parte, el artículo de Bolaños echa luz sobre las razones “reales” que llevaron a Salomón de la Selva a enlistarse en el ejército británico y no en el de Estados Unidos, al que primero intentó ingresar. Su propósito de ir a combatir a la guerra como ciudadano estadounidense se vio frustrado porque el gobierno de Estados Unidos le exigía renunciar a su nacionalidad nicaragüense, requisito que iba en contra de sus principios panamericanistas. Ante este percance, como tenía ascendencia británica por parte de su abuela paterna, el poeta decidió enlistarse en el ejército de Inglaterra en el año de 1918, y de ese modo cumplió, al parecer, su deseo de “vivir” la Gran Guerra. Concluye Bolaños: “Since the U.S. Army's policies demanded aliens to naturalize, this implied that he had to renounce his native Nicaraguan citizenship. Feeling that this was not an option for him because he was savagely jealous of his Nicaraguan allegiance, he decided to enlist in the British Army.”¹³⁷ Cabe recordar que en el prólogo a *El soldado desconocido*, el autor menciona esta circunstancia familiar que le permitió formar parte de las tropas inglesas, claro que sin aludir a las razones que lo obligaron a tomar esa opción: “Explico que tuve la

¹³⁶ Luis Bolaños, “Salomon de la Selva as a soldier of the Great War”, *Hallali. Revista de estudios culturales sobre la Gran Guerra y el mundo hispánico*, 2009, núm. 4, p. 2.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 1.

buena suerte de servir, voluntario, bajo la bandera del rey don Jorge V; enseña que fue de la madre de mi padre. Por eso pude escribir este poema” (p. 16).

Estas últimas palabras dan cuenta de la importancia que otorga el autor a la vivencia como germen inspirador de la creación literaria. Aun así, algunos dudaron de que Salomón de la Selva viviera en carne propia la guerra y de que *El soldado desconocido* fuese la expresión poética de una experiencia verdadera. Entre los escépticos está el poeta Ernesto Cardenal, quien opinó que los poemas de *El soldado desconocido* se reducían a una mera ficción:

Continuando su destino cosmopolita, los poemas de este soldado vienen ahora de Flandes, el mismo que [el poeta también nicaragüense Hazarías] Pallais había visitado hacía poco por otros caminos y desde donde había seguido firmando todos sus versos desde entonces [...] En sus poemas el poeta se asemeja también a ese soldado fantasma, en quien lo único verídico parece ser el recuerdo de su tierra.¹³⁸

En un artículo titulado “Centroamericano no tan extraviado en los campos de Flandes”, Víctor Valembois demuestra que en *El soldado desconocido* “hay un cúmulo de evidencias de lo vivido y sufrido personalmente por parte de Salomón de la Selva”, por lo que se sorprende de que Cardenal “con menos nexos de vivencia e idiomáticos todavía que él [Salomón de la Selva] con Bélgica, puso en duda la autenticidad de lo evocado”.¹³⁹

¹³⁸ Ernesto Cardenal, “Salomón de la Selva: *El soldado desconocido*”, *Rueca*, 1948, núm. 18, p.16.

¹³⁹ Víctor Valembois, “Centroamericano no tan extraviado en los campos de Flandes”, *Puentes transatlánticos. Base literaria para un diálogo euro-centroamericano*, Universidad de Costa Rica, 2009, p. 131. En su análisis de *El soldado desconocido* Valembois prioriza el nivel narrativo y referencial del poemario. Al estudiar el poemario el crítico belga busca con minuciosidad datos que manifiesten el apego a la exactitud histórica, casi topográfica; intenta mostrar que las referencias temporales y espaciales en el poemario corresponden a la realidad del territorio belga –los campos de Flandes– en los que estuvo en batalla su autor Salomón de la Selva. Al acercarse al poemario, el crítico reconoce que “ni se trata de un trabajo historiográfico ni periodístico, sino literario, categoría a mucha honra ni inferior ni superior, sino diferente. ¿De la Selva ha sido testigo presencial de todo lo que evoca? No existe garantía: en la mayoría de elementos así es, pero en otros, por fuerza se basa en algo que le comentaron o en lecturas.” Pero a pesar de reconocer así la relativa autonomía de la literatura frente a la historia, el prurito historiográfico del autor lo lleva a notar y a afirmar, por ejemplo, que las alusiones temporales en los poemas arriba citadas, no son sólo indicadores de una época específica del año, sino prueba indiscutible del periodo en que estuvo realmente el autor en los

Asombra la afirmación de Cardenal, pues más allá de que se pueda corroborar la presencia de Salomón de la Selva en las trincheras, en su poemario se advierte la experiencia de la Gran Guerra como un suceso que conmociona de manera honda al sujeto lírico, poniendo en entredicho sus valores éticos y estéticos más arraigados. Si bien es cierto que en sus poemas el poeta alude a su nacionalidad nicaragüense y la visión hispanoamericana matiza algunas de las imágenes de guerra –aunque no la mayoría–, este ir y venir del presente de la guerra a los recuerdos de la tierra natal responde a una propuesta poética que su autor ya había iniciado en *Tropical Town*. La cercanía con el conflicto bélico que se presiente en *El soldado desconocido*, más allá de advertirse por la abundancia de datos o detalles sobre la guerra, se manifiesta en la profundidad con que el “yo” poético expresa su enfrentamiento con la realidad trágica de la guerra. La angustia y la conmoción espiritual del “yo” que transmiten los poemas no dejan duda de que en sus páginas el asunto de la “guerra”, como observó Octavio Paz, se presenta como una experiencia “vista y vivida”.¹⁴⁰

Además, como se ha mostrado, el poemario *Tropical Town* ofrece algunas claves sobre los motivos que impulsaron al poeta a ir a la guerra, empresa que asume como un “deber”, a la vez que como un “derecho”. El sentimiento panamericanista que el poeta expresa en *Tropical Town* parecía justificar, en un primer momento, la decisión del poeta

campos de Flandes. Llega a utilizar esos datos para corregir los que considera errores en la biografía del poeta establecida por otros estudiosos: “Al observar estos elementos probatorios, es digno de constatar que un historiador nicaragüense incurre en el error al recalcar que De la Selva se alistó a mediados de 1918 en el ejército inglés. A estas alturas del año ya no florecen las amapolas, ni hace tanto frío en Bélgica como parecen ignorar unos apuntes para una biografía. Nuevamente, basta confrontar el texto con su contexto: si se sabe que de la Selva nació en marzo 1893 (el 20, para ser preciso), y el poema *De profundis* hace alusión a la pujanza de (sus) veinte y cuatro años, una simple matemática indica que aquello era cierto antes de marzo de 1918.” (*Op. cit.*, p. 30). En su prólogo Salomón de la Selva comenta que no hubiera escrito *El soldado desconocido* de no haber luchado en las trincheras; pero de todos modos resulta evidente que sería un error leer los poemas como si fueran tan sólo documentos biográficos.

¹⁴⁰ Octavio Paz, “Epílogo”, *Laurel*, Trillas, México, 1986, p. 496.

de ir a la guerra. Hay que recordar que en los poemas del apartado “In War Time”, de su poemario en inglés, el poeta alude al conflicto bélico que involucra a Estados Unidos como un suceso que le atañe como ciudadano panamericano. Pero, si bien los poemas de *Tropical Town* son testimonio del primer “despertar” del poeta como soldado, lo cierto es que la visión del “deber” que se expresa en *El soldado desconocido* trasciende esa motivación o justificación primera.

En *El soldado desconocido* el tono testimonial no figura en menoscabo del cuidado estético: la profundidad de la “vivencia” se expresa en un lenguaje poético muy elaborado.¹⁴¹ El “yo” de *El soldado desconocido* manifiesta un hondo compromiso como soldado en la Gran Guerra, pero no en términos políticos o patrióticos, sino más bien humanos y religiosos. No se percibe en *El soldado desconocido* el patriotismo exaltado que se advierte en general en la poesía sobre la Gran Guerra, y que, incluso, se expresa en algunos poemas de *Tropical Town* dedicados a la entrada de Estados Unidos al conflicto; no son poemas ni de alabanza patriótica ni de protesta, ni tampoco se formula en ellos ninguna postura partidista. Desde la dedicatoria del libro el autor asienta la neutralidad con que trata el tema de la guerra: “Recuerdo en esta página a Theodore Geisenheimer. Soldados de su sangre la derramaron heroicamente por Alemania y por Francia. Abuelo ya, sin fuerzas para entrar en batalla, murió, sin embargo, no menos que el soldado desconocido, herido en la Gran Guerra” (p 19).

¹⁴¹En contra de quienes creen que la “laboriosidad estética” de este poemario de guerra delata la falsedad de la experiencia vivida por su autor, cabe recordar las palabras que Pedro Henríquez Ureña expresó en relación con *Tropical Town*, que en otro momento de este trabajo se ha citado, y que igualmente pueden decirse respecto de *El soldado desconocido*: “Y todo lo ha vivido el poeta. Él lo dice: ‘He de vivir las canciones que canto para salvarlas de la muerte.’ Sí, aunque el ‘decir las cosas bien’ aparezca como signo de artificialidad a los ojos de los superficiales, es verdad. Todo lo ha vivido el poeta”. Véase Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva”, a manera de epílogo a Salomón de la Selva, *El soldado desconocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 299.

En *El soldado desconocido* la postura panamericanista de *Tropical Town*, junto con la devoción “patriótica” hacia Estados Unidos que la acompañaba, se transforma en una emoción más universal, que atañe cuestiones consustanciales al ser humano. La poesía de *El soldado desconocido* expresa una situación que pone en crisis tanto los valores del hombre como los cánones estéticos del poeta.

2.3 EL ITINERARIO DEL SOLDADO, EL RELATO CRONOLÓGICO DE LA TRAVESÍA BÉLICA

El soldado desconocido se divide en cinco apartados, que el autor denomina “Jornadas”, como corresponde a una expedición militar. Cada una de las “Jornadas” lleva un título que sirve también como guía de lectura de los poemas correspondientes. En su conjunto estos títulos resumen las sucesivas etapas que atraviesa el personaje lírico en su experiencia bélica. Los títulos de los cinco apartados son: “Jornada Primera. Voluntario romántico”, “Jornada Segunda. Soldado nuevo”, “Jornada Tercera. Mêlée”, “Jornada Cuarta. En Londres”, “Jornada Quinta. *Sunt lachrymae rerum*”. De esta manera se articula una continuidad narrativa — una secuencia espacio-temporal lineal— entre las jornadas. La organización y la disposición de los poemas muestran el afán del autor por dar unidad semántica y estructural a su obra. Así como la división de las jornadas responde a una estructura pensada para exponer el proceso de transformación que sufre el personaje lírico a partir de la experiencia bélica, los títulos y la disposición de los poemas individuales también hablan del esfuerzo del autor por crear una obra unitaria: un Poema.¹⁴²

¹⁴² Por ejemplo, se establece un diálogo notorio entre los títulos de las jornadas y los poemas que las integran, el cual acentúa la cohesión temática y formal del poemario. El título de un poema puede adquirir un sentido distinto o ampliar su sentido cuando se lee en relación con el título del poema siguiente. En la “Jornada Tercera: Mêlée”, por ejemplo, algunos poemas se organizan por pares, que presentan dos maneras de percibir la misma experiencia; así se acentúa la sensación de contraste y lucha que define el conjunto de poemas de este apartado. Otro ejemplo de esta estrategia se halla en la continuidad y el contraste que se establecen entre los poemas “Heridos” y “La bala”; el primero presenta desde una perspectiva muy realista y descarnada el asunto de los heridos de guerra, en tanto que el poema que le sigue, “La bala”, retoma el motivo de las heridas de guerra pero en un tono y estilo muy distinto y contrastante, pleno de lirismo y con un tratamiento que bien puede calificarse de romántico. Otro ejemplo de esta disposición de algunos poemas en pares con perspectivas contrastantes, o bien que muestran otra cara del mismo asunto, son “Descanso de una marcha” y “Remordimiento”: el primero expresa el lamento de la Tierra al verse destruida y su reclamo al soldado por ser el causante de esta devastación; el poema siguiente, desde su mismo título “Remordimiento”, expone una relación de continuidad temática con el poema que le antecede. En efecto, si en “Descanso de una marcha” el soldado se presenta como culpable de la devastación de la Tierra, en “Remordimiento” asume las consecuencias de esa culpa: la orfandad y el desamparo.

La relación esencial entre las cinco jornadas del Poema se establece de dos maneras: por un lado, mediante el relato cronológico de hechos de guerra; y por otro, a partir de la recreación poética de la nueva conciencia que el personaje lírico va adquiriendo en las trincheras respecto de su destino como hombre y artista. Este segundo “argumento”, que se presenta de manera paralela a la narración cronológica de los hechos de guerra, supone la inmersión progresiva del personaje en otra conciencia del tiempo y del espacio, que contrasta con el sentido espacio-temporal tradicional en que el relato narrativo se apoya. En esta recreación mítica de la experiencia reside, sin duda, el sentido último del poemario. Sin embargo, antes de identificar y analizar esa “otra” lectura de la historia es preciso evidenciar primero el hilo narrativo, que presenta el itinerario del soldado en términos de una crónica poética. A continuación se intentará mostrar ese discurso testimonial y referencial, además de cronológico, que estructura el poemario como unidad narrativa.

La jornada primera, titulada “Voluntario romántico”, expone la actitud del protagonista antes de llegar a las trincheras.¹⁴³ Agrupa sólo dos poemas, “Testamento” y “La muerte afina su violín”, que, como el subtítulo de la jornada sugiere, dan cuenta de las aspiraciones heroicas y románticas que motivan al poeta a volverse soldado. Este primer apartado o “jornada” de la obra corresponde a una etapa de idealismo que es anterior a la experiencia bélica propiamente dicha. Desde el poema que abre esa jornada, “Testamento”, la voz del “yo” poético asume el tono testimonial que prevalece en las jornadas siguientes, en las que recrea sus vivencias en la Gran Guerra: “...Con intelecto claro/ y con hondo sentir y con valor seguro/ capitán de mi propia fortuna, *me deparo*/ el singular vehículo que

¹⁴³ En ese primer poema del libro, titulado “Testamento”, el uso de los tiempos verbales nos ubica en un momento previo a la experiencia directa de la guerra. Al mismo tiempo el “yo” nos remite a otro momento en el pasado que corresponde al instante en que nació en él la “voluntad romántica” de vivir la Gran Guerra: “Que acorde con el cielo/ quise morir; que un día/ se estremeció mi barro de antigua bizarría” (p. 23).

me lleva a la suerte” (“Testamento”, 23). Ahí mismo confiesa su deseo de alcanzar una muerte gloriosa en la guerra que le otorgue trascendencia, que “forje su leyenda” (“Testamento”, 23). Ese legado que el personaje lírico desea ofrecer a sus “seres amados” es, obviamente, el poema de *El soldado desconocido*.¹⁴⁴

El relato de las vivencias de guerra inicia propiamente en la jornada segunda, titulada “Soldado nuevo”.¹⁴⁵ Como advierte el título, los poemas de esta jornada refieren las primeras impresiones del personaje lírico como soldado. La confluencia en los poemas de dos tiempos y dos espacios, del pasado y del presente del personaje lírico, contextualiza esta jornada en el momento de su iniciación en la vida militar. Se evoca el pasado como un tiempo inmediato, que el “yo” poético intenta conciliar con el presente de su nueva vida como soldado: “Todos han dicho lo que eran/ antes de ser soldados;/ ¿y yo? ¿Yo qué sería/ que ya no lo recuerdo?” (“Vergüenza”, 28). Así se establecen, en específico en “Mi bayoneta” y “Vergüenza”, correspondencias entre las dos etapas en la biografía del sujeto lírico, que proyecta sus ideales de amante en sus aspiraciones como soldado. El tercero y último poema de esta jornada, “Cantar”, ubica al joven soldado en una travesía marina rumbo a los campos de batalla. Ahí cesan las reminiscencias al pasado, a la vida a la que voluntariamente renuncia, y comienza a especular sobre su futuro como soldado: “Mar del

¹⁴⁴ Aunque no se trata aquí de acudir a la biografía del autor, es importante recordar que en su prólogo De la Selva define su obra también como un “legado” poético: “Ofrenda que por mi patria hago a ese héroe [el “Soldado Desconocido”] es este libro” (p. 17). En el poema “Testamento”, la voz poética plantea la posibilidad de su muerte en batalla, es decir: se sitúa temporalmente en un momento previo a su experiencia en las trincheras. Cabe recordar que en el prólogo, redactado con probabilidad tiempo después de los poemas, el autor aclara, aunque de manera indirecta, su obvia distancia respecto de su personaje poético, el “Soldado Desconocido”, “fetiché” histórico que representa al héroe acaecido en combate durante la Gran Guerra: “En Flandes o en Francia era un cadáver como todos, cuando he aquí que lo desentierran. Lo han metido con todos sus gusanos en una caja de zinc para que no se escape olor ninguno. [...] Los pueblos ya tienen cada uno su fetiché”; “He pensado que muy bien pude haber sido yo mismo ese héroe desconocido” (p. 16). Sin embargo, al decir que él “pudo haber sido” ese héroe muerto en guerra, el autor subraya el juego entre creación poética y realidad biográfica que plantea su obra.

¹⁴⁵ No está de más apuntar que la crónica bélica de *El soldado desconocido* coincide, si bien no siempre, sí a menudo, con la biografía de Salomón de la Selva. Estas correspondencias sólo se mencionarán en este análisis, en notas a pie, en caso de que contribuyan a ilustrar la interpretación que se plantea.

Norte, Mar del Norte, / si en ti me ahogo, / lávame los sudores, / márame todos los piojos, / déjame la carne blanca / y los cabellos de oro!” (“Cantar”, 29). La alusión al “Mar del Norte” es la primera referencia espacial que permite situar histórica y geográficamente la experiencia de guerra que se relata.

La “Jornada Tercera. Mêlée” es mucho más extensa. En sus 22 poemas se relatan las primeras y desgarradoras vivencias y emociones del poeta soldado en los campos de batalla de Flandes. El primer poema, “Primera carta”, tiene el tono de un diario íntimo; y desde sus primeros versos consigna datos de tiempo y espacio que permiten seguir el orden cronológico del itinerario del soldado. De hecho, a partir de la referencialidad de esta “Primera carta” puede especularse, de manera retrospectiva, sobre el lugar en que se sitúa el sujeto lírico en la jornada anterior; se trata de la estancia en el campamento de guerra en Suffolk, Inglaterra (donde, en efecto, estuvo Salomón de la Selva durante su travesía como soldado): “Salimos de nuestro campamento en Suffolk/ casi al anochecer.”; “Nos embarcamos quién sabe en qué puerto/ muy entrada la noche”(“Primera carta”, 33). También se indica, de manera indirecta, dónde se sitúan las trincheras en las que acontecen los combates que se detallan a lo largo de esta jornada: “Pero desembarcamos sin cuidado/ en Bélgica o en Francia” (p. 33).¹⁴⁶ En los últimos versos, el soldado poeta expresa su ansia

¹⁴⁶ Sobre la indefinición regional que expresa el verso “en Bélgica o en Francia”, Víctor Valembos busca una explicación extraliteraria: “el mismo vate tampoco tenía sólidos conocimientos geográficos, por ejemplo cuando, en el poema, observamos que ignora en qué puerto (inglés) embarcaron y no sabe (¿o no quiere?) distinguir entre regiones como al inicio del poemario (“desembarcamos sin cuidado/ en Bélgica o en Francia”). [...] Si no fuera por la autenticidad que estila en cada línea del relato, uno lo tomaría por muestra de indiferencia, aparte de crasa ignorancia geográfica. De la Selva podría argüir que las vivencias en las trincheras no se prestaban precisamente al aprendizaje pormenorizada de la geografía. En ningún poema suyo existe referencia directa alguna al lugar específico donde peleó: sabemos que fue en Flandes, ¿pero dónde?” (Art. cit., p.130). Si se tratara de buscar justificaciones biográficas o históricas a estas “imprecisiones” geográficas a las que alude Valembos, cabría tener en cuenta también que una de las tácticas militares de guerra en ese tiempo suponía el ocultamiento a los mismos soldados del lugar a dónde se dirigían o de dónde habrían de partir.

pueril por iniciar cuanto antes su experiencia en combate: “Estamos impacientes por entrar en batalla/ y relinchamos como jóvenes potros” (p. 33).

Otros poemas de esta misma jornada tercera refieren con más detalle el devenir cotidiano en el frente ubicado en los campos de Flandes, como se precisa en uno de los versos del poema final: “el andar resbalándonos en el lodo perpetuo/ de Flandes lamentable” (“El canto de la alondra”, 60). Abundan en este apartado poético motivos e imágenes desgarradoras que dan cuenta de la crudeza de la guerra en las trincheras. Si bien muchos de esos motivos bélicos con los que se ilustra la vida del soldado en batalla son comunes a la literatura de guerra de la época, no por ello los poemas dejan de tener el tono singular de lo “visto y vivido”, propio de un relato testimonial o de un diario íntimo. Por ejemplo, es notable la minuciosidad con que el soldado narra las escenas de las que es testigo durante los combates, o el detalle con que describe la parafernalia bélica: las granadas de gas, los cohetes, las ametralladoras, las máscaras, los timbres eléctricos, etc. El poeta es puntual también, por ejemplo, en la relación de las estrategias militares empleadas en los ataques: “Todavía no hilan la cortina de acero,/ el terrible *barrage* estrepitoso;/ apenas nos dan parque y examinan los fusiles./ Ni siquiera han abiertos los garrafones de rom [sic]./ El asalto será de madrugada” (“Al asalto”, 45).

El asunto de la camaradería, característico de la literatura de guerra,¹⁴⁷ se desarrolla en *El soldado desconocido* de una manera conmovedora, como sentimiento vital para el personaje lírico. Así se nota, por ejemplo, en el poema “Elegía”, que expresa el dolor profundo que siente el protagonista ante la pérdida de su compañero de combate: “¡Hermano y más que hermano!/ Ahora que me faltas/ doblemente me pesan los arreos. / El

¹⁴⁷ Baste recordar la centralidad de este tema en la famosa novela Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, en la que se expone con más detalle la intensidad del sentimiento de camaradería en las trincheras de la Gran Guerra, de la profunda, apasionada, hermandad entre los soldados en combate.

viento sopla dos veces más helado. / ¡Si serás tú el que vive, yo el que ha muerto! / Todo está tan cambiado” (“Elegía”, 50).

En los poemas de “Mêlée”, el sujeto lírico detalla sensaciones, gestos, acciones, que sólo podría percibir quien estuviese inmerso en la batalla, “echado en el lodo” de los campos de Flandes: “Todos enmascarados, / iguales a demonios, / vimos llegar rodando la nube larga. / Las ametralladoras abrieron fuego rápido. / Las bayonetas erguidas sentían nuestro pulso. / Los dientes los hundíamos en la boquilla de la máscara” (“Comienzo de batalla”, 40). Esta jornada tercera es la que incluye más datos referenciales que permiten identificar el relato con el tiempo y espacio históricos de la Gran Guerra.¹⁴⁸

En la jornada cuarta, “En Londres”, el poeta soldado describe las escenas que contempla durante su estancia de permiso en la capital de Inglaterra.¹⁴⁹ Se trata de una tregua en el itinerario bélico del soldado, una irrupción en el tiempo y espacio que ha instaurado la experiencia en combate. Desde el inicio de esa jornada cuarta, en el primer poema titulado “Convaleciente”, el poeta alude al tiempo del relato mediante el deíctico “mañana”, alusión que se repite en el último poema del mismo apartado. Es decir, en el

¹⁴⁸ Según Víctor Valembois, no cabe duda de la “presencia real de Bélgica en *El soldado desconocido*, a base de tiempos, lugares y enfoques bien determinados por el emisor y que se pueden ubicar con el receptor (con preferencia de allá)...” (Art. cit., p. 31). Para este crítico belga, “son demasiado numerosas y puntuales las referencias topográficas directas a estas latitudes [el territorio belga] como para postular una mera casualidad o una inventiva fenomenal”; afirma además que las descripciones o alusiones al paisaje belga son tan nítidas y específicas que “para un oyente nacido en esos lugares evocados [...] no cabe la menor duda: constituye testimonio fehaciente, vivido, nada de *literatura*”. Entre las deducciones espaciales y temporales, Valembois cita la imagen de “el repentino brote de la amapolas”, o la de “una mujer bella que ríe en los trigales verde”, que, en su parecer, son “pruebas inconfundibles para el lector nórdico” de la fidelidad geográfica en la percepción de los campos de Flandes que registra el poema (*Ibíd.*, p. 30).

¹⁴⁹ Después de su estancia en las trincheras, en efecto, Salomón de la Selva permaneció un tiempo en Londres, donde frecuentó los círculos literarios ingleses de ese tiempo. Si se pretendiera mostrar el apego de *El soldado desconocido* a la biografía de su autor, podría especularse que los poemas “En Londres” quizá tengan como referente biográfico la impresión verdadera de Salomón de la Selva en la capital después de haber vivido el horror de las trincheras. Hay que tener en cuenta que la imposibilidad de integrarse a la “normalidad” de la vida cotidiana, o bien la sensación de estar atrapado en esa terrible vivencia, es síntoma de los traumas de guerra. Pero no se trata aquí de hacer una interpretación basada en la psicología del autor, lo que interesa es advertir que este apartado en el poemario tiene precisamente una función que va más allá de la testimonial.

primer poema de la jornada, “Convaleciente”, se lee: “Mañana vestiré otra vez mi uniforme/ para ser del todo gente y no importarle nada a nadie” (“Convaleciente”, 67); y en el último poema, titulado “De profundis”, de nuevo se marca la misma referencia temporal: “Mañana termina mi permiso. / Mañana tengo que regresar a aquel infierno” (73). A la vez que enfatiza la idea de su retorno ineludible a las trincheras, esas referencias temporales indican que el recorrido ciudadano que nos presenta el soldado podría tener la duración de un solo día (de acuerdo con una noción temporal lineal y cronológica). Como un “flâneur”, durante ese último día de permiso (o quizá el único), el poeta-soldado se pierde en la colectividad, mientras que su mirada percibe y registra los efectos degradantes de la guerra moderna en la sociedad londinense. Se desplaza por distintos lugares de la ciudad de Londres. En su recorrido pasa delante de “la inmensa barraca/ de la Asociación de Jóvenes Cristianos” (“Comparación”, 69); contempla a las “niñas de catorce y menos años” que “se dan por un chelín a los soldados” por la noche “En el Embankment, a lo largo del río, / y en la Serpentina, y en el parque de Seven Ponds”, y al mediodía en las escaleras que conducen a la cúpula de la Catedral de San Pablo (“El deber de un padre cuando se va a la guerra”, 70).

En esa jornada cuarta el poeta rememora, de nuevo, su tierra natal, Nicaragua, y a su patria adoptiva, Estados Unidos (en específico a Nueva York), circunstancia que, una vez más, subraya la identificación del sujeto lírico con el autor, Salomón de la Selva. Evoca a Nicaragua al especular sobre la supuesta intervención de ese país en la guerra europea: “Puesto que Nicaragua entró en la guerra/ lo justo es que el Obispo diga misas/ por el

triunfo de las fuerzas aliadas” (“Noticias de Nicaragua”, 71);¹⁵⁰ y recuerda a “Nueva York” al observar y describir una fotografía de la Quinta Avenida a un interlocutor impreciso: “¿Ves todas las banderas/ que adornan la Avenida? (“Sobre una fotografía de la Quinta Avenida”, 72). Estas invocaciones a Nicaragua y a Nueva York, lo mismo que las impresiones sobre Londres, entrañan una postura crítica que hace explícita la distancia que siente el personaje lírico respecto de esos lugares que representan, de manera simbólica, lo que había sido su vida en el pasado, antes de llegar a las trincheras.

Siguiendo con el itinerario cronológico de la expedición militar, puede decirse que la última jornada, “*Sunt Lachrymae rerum*”, corresponde a su regreso al frente. Se trata del apartado más extenso del poemario. De hecho, las Jornadas más prolongadas, la tercera y la quinta, se desarrollan en el campo de batalla. La jornada tercera constituye, como se ha dicho, el punto culminante del relato lineal de la paulatina inmersión del poeta soldado en los horrores de la guerra en las trincheras. Pero los poemas de la jornada quinta, que recrea también las vivencias del soldado en los campos de batalla, denotan un cambio de perspectiva respecto a la jornada tercera: la expresión poética se advierte menos referencial y tiende mucho más a la mitificación y universalización de la experiencia bélica (como se mostrará en adelante).

Al inicio de esta jornada final se presenta un paisaje de devastación: “Esta villa en escombros, / estas casas quemadas, / estas ruinas de muros” (“Cobardía”, 77). También se menciona la posibilidad del fin de la guerra, lo que genera más expectativas sobre el desenlace narrativo de esta crónica de guerra: las ratas “serán, cuando se acabe la guerra, / lo que domine a Europa. / ¡Para que nos coman las ratas / dejamos los oficios pacíficos”

¹⁵⁰ Esta afirmación puede leerse de manera simbólica. Quizá el poeta sugiere que al combatir él, soldado de nacionalidad nicaragüense, en la guerra, puede aseverarse, de manera metonímica, que Nicaragua entró a la guerra.

(“Las ratas”, 79) . Pero a este panorama de destrucción y abandono se entrelaza, en algunos poemas, un acento esperanzador: “La Trinchera abandonada se ha inundado, / en los bordes florecen amapolas” (“La trinchera abandonada”, 100). O también: “Álamos destrozados de Oudenarde, / hayas trucas de Ramillies, / ¡ya echaréis nuevas ramas / cuando vuelva abril!” (“Cantar”[1], 107). Estas descripciones de un paisaje desolado, abandonado, acompañadas por los presagios de un inminente resurgimiento de vida, despiertan en el lector la expectativa de un próximo desenlace de la guerra o más bien del término de la angustia que vive el soldado. Pero pese a esa expectativa, la jornada no presenta ningún desenlace, ningún fin para el itinerario bélico del personaje lírico; de hecho, el poeta niega esta posibilidad, al cerrar con un poema que sitúa al personaje en un tiempo de guerra que parece no tener término y en un espacio sin definir.

Resulta claro que en *El soldado desconocido*, como en los mejores poemas épicos, hay un hilo narrativo que recrea las vicisitudes del poeta como “héroe” desconocido de la guerra; también es cierto que el “tono coloquial” se relaciona con el aspecto más referencial de la obra. Pero, si bien existe en el poema este nivel narrativo, que puede identificarse con el itinerario de guerra del soldado-poeta, la formulación poética de esa experiencia va mucho más allá de una mera crónica poética de guerra.

Hasta ahora, en esta breve presentación del poemario, se ha tratado de evidenciar sólo las marcas textuales que demuestran la secuencia lineal del itinerario del soldado que integra el poemario como unidad narrativa. Se ha intentado identificar la secuencia lineal, cronológica, del relato del soldado que estructura el poemario como unidad. En el siguiente capítulo se analizará de nuevo y con más detalle cada jornada poética, pero desde otra perspectiva, con la pretensión de argumentar la idea de que en la obra sucede una paulatina transformación en la conciencia del sujeto lírico, como hombre y como artista, a medida

que asume la personalidad del soldado; una lectura que buscará, entre otros fines, exponer tanto la raigambre mística como la tendencia a la mitificación que caracterizan la propuesta poética de *El soldado desconocido*.

3. LA PERCEPCIÓN MÍTICA Y MÍSTICA DE LA GRAN GUERRA

3.1 HACIA UNA NUEVA CONCIENCIA. LA “OTRA” GUERRA DEL POETA SOLDADO

La primera jornada, “Voluntario romántico”, según se ha mostrado en el apartado anterior, manifiesta las expectativas del personaje lírico antes de someterse a la experiencia de la guerra, a la vez que señala los motivos que lo impulsaron a convertirse en soldado. De ese modo, esta jornada establece el contexto que permitirá al lector seguir la metamorfosis que sufre el personaje lírico a partir de sus vivencias como soldado en la Gran Guerra. Esta jornada primera puede leerse también como una suerte de manifiesto ideológico y estético del sujeto lírico, que desde un inicio se identifica como poeta, antes de partir a la guerra.

El título “Voluntario romántico” confirma el tono idealista y romántico que inspira los dos poemas que conforman la jornada. Si el poeta ha enlistado, ha sido por convicción y no por obligación. En el poema “Testamento”, como se ha dicho, el poeta expresa las razones por las que va a la guerra. Y el tono de este poema es, en efecto, semejante al de un testamento; el “yo” se dirige a sus seres amados, consciente de la inminencia de su muerte: “¡A vosotros, a todos vosotros los que puro/ cariño me brindasteis!...” (p. 17). La guerra representa para el poeta la posibilidad de alcanzar la “trascendencia”, de tener una muerte heroica que forje su leyenda:

capitán de mi propia fortuna, me deparo
el singular vehículo que me lleva a la suerte;
y si, privilegiado, devolver puedo al suelo
la vida que me diera, la gloria de mi muerte
os lego y mi leyenda [...]
 (“Testamento”, 23)

El idealismo romántico en estos poemas se manifiesta, entre otros aspectos, en la expresión de la idea de Absoluto (característica del espíritu romántico que heredaron los poetas modernistas):¹⁵¹

[...] ¡Que acorde con el cielo
quise morir; que un día
se estremeció mi barro de antigua bizarría
hispana, inglesa e india, mis tres sangres, y tuve
un coraje de siglos y de razas y de
saber ser mar, volcán y roca y río y nube
por orgullo y nobleza y por gracia y por fe!
("Testamento", 23)

Esta ansia por alcanzar el Absoluto se identifica en el poema con la idea de lograr la trascendencia por medio de la muerte heroica. El anhelo de ser Todo o de unirse con el Todo, "saber ser mar, volcán y roca y río y nube", se asocia en el poema con la voluntad de morir en la guerra. Cuando el sujeto lírico se jacta de ser heredero de "un coraje de siglos y de razas", es decir, de pertenecer a una tradición ancestral, que lo impulsa a la empresa heroica de participar en la guerra, en cierto modo también expresa su anhelo de formar parte del Todo. Este deseo de unión con el Todo tiene, además, un fundamento religioso que se acerca al panteísmo, según el cual Dios es identificado con el mundo o la naturaleza.

¹⁵¹ El poeta ambiciona expresar en un poema la totalidad de la guerra, o más bien, crear el "Poema total" que dé cuenta de la guerra y su trascendencia para la humanidad a partir de la sola visión y experiencia de un soldado (y poeta) anónimo. Para alcanzar este objetivo recurre —paradójicamente— a una visión fragmentada de la realidad. La fragmentación le permite expresar de manera más cabal el desgarramiento que sufre el poeta al convertirse en soldado y sufrir los estragos de la guerra. Cabe también recordar que la noción de "poema total", acuñada por los vanguardistas —en específico por el creacionismo, representado por Vicente Huidobro—, es un concepto en el que se concilia la antítesis fragmentación-unidad.

De acuerdo con el panteísmo, Dios y “la totalidad de lo existente” son “una misma y única realidad”.¹⁵²

“Testamento” sintetiza la postura ética y estética que se pondrá a prueba a lo largo del poemario, cuando las expectativas y convicciones del sujeto lírico se sometan a la experiencia de la guerra en las trincheras. La dialéctica entre idealismo y realidad es uno de los puntos nodales de la serie de opuestos que entran en tensión y estructuran la visión de la guerra moderna; la primera jornada, en especial el poema “Testamento”, establece la postura idealista, romántica –y modernista– que determina la crisis del sujeto poético.

La visión de la guerra en esta jornada recuerda también algunos poemas de *Tropical Town* (1918), que el autor escribió y publicó antes de ir a la guerra. La sección “In War Time” de *Tropical Town*, antes analizada, bien podría concebirse como la “prehistoria” de *El soldado desconocido*. Por ejemplo, es evidente la correlación entre el poema “Testamento”, del “Voluntario Romántico”, y “Drill”, del apartado “In War Time”, de *Tropical Town*. En el poema “Drill”, ya comentado antes, el soldado confiesa a Dios su tristeza por no poder equipararse con los elementos de la naturaleza, entendidos éstos como representaciones de la divinidad, al mismo tiempo que afirma su deseo de formar parte del Todo. En el poema “Testamento”, el poeta expone también ese deseo de comunión con la naturaleza, concebida como manifestación de Dios en la tierra y como una de sus motivaciones para ir a la guerra; ahí el poeta confiesa que el deseo de “saber ser mar, volcán y roca y río y nube” lo condujo a la guerra. De esa manera, “Testamento” remite a la etapa previa a la guerra evocada en los poemas de *Tropical Town*.

¹⁵² Pero, de acuerdo con cierta vertiente del panteísmo, puede concebirse a Dios “como la única realidad verdadera y al mundo como una realidad subordinaria, una manifestación, desarrollo, emanación o ‘proceso’ de Dios” (Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Atlante, México, 1944, pp. 525-526).

En ese mismo sentido, en este poema inicial de *El soldado desconocido* resulta especialmente significativo el cambio de tiempo verbal. En los primeros versos el “yo” se expresa en términos de un tiempo presente: “capitán de mi propia fortuna, *me deparo/* el singular vehículo que me lleva a la suerte...”, circunstancia que indica que el sujeto lírico se ubica en un tiempo presente previo a la experiencia bélica; pero los versos siguientes remiten a un pasado impreciso: “¡Que acorde con el cielo/ *quise morir; que un día/ se estremeció* mi barro de antigua bazarra...”(23). A la luz de la lectura de los poemas de guerra de *Tropical Town*, aunque parezca aventurado sugerirlo, estos versos remiten de inmediato a ese momento de “revelación” que experimentó el poeta como soldado en entrenamiento, y que testimonia el poema “Drill”.

Dentro del conjunto del libro visto como unidad estética, el “Voluntario romántico” parece tener la función de preámbulo: subraya la postura ética del sujeto lírico –como también la postura estética del poeta– previa a la experiencia de la guerra, de manera que pueda advertirse más adelante la conmoción o la crisis. A medida que el sujeto lírico somete sus principios e ideales a la experiencia del combate, se observa, por una parte, un cambio en la visión de mundo, y por otra, una modificación en el estilo poético. De modo que el tono y el estilo puramente modernistas, que caracterizan los poemas de la jornada primera, sufren también modificaciones en las siguientes jornadas, conforme el personaje lírico adquiere una nueva conciencia del mundo y una distinta concepción del arte o la poesía.

En “Soldado Nuevo” están los primeros poemas en los que el personaje lírico se asume como soldado. El poema “Mi bayoneta” declara el hondo compromiso vital del “yo” con su nuevo oficio. El poema “Vergüenza”, que es el segundo de esta jornada, plantea una cuestión que será medular en el desarrollo del libro; se trata del asunto del papel que el

artista, en este caso el poeta, debía asumir ante el acontecimiento deshumanizante que fue la Gran Guerra. Este tema reaparecerá de manera más dramática más adelante en el poemario, cuando el soldado-poeta expresa sus dudas respecto a la capacidad del arte, o de la poesía, para expresar en su justa medida el sentido trascendente de la experiencia bélica. En “Vergüenza”, el “yo” lírico no logra conciliar su condición de poeta con la de soldado:

Éste era zapatero,
éste hacía barriles,
y aquel servía de mozo
en un hotel de puerto...

Todos han dicho lo que eran
antes de ser soldados;
¿y yo? ¿Yo qué sería
que ya no lo recuerdo?
¿Poeta? ¡No! Decirlo
me daría vergüenza.

(“Vergüenza”, 28).

En el poema, el “yo” poético reconoce tener una nueva identidad que lo hermana con el común de los hombres, pero sólo hasta cierto punto; porque, a diferencia de los demás soldados, él no puede dejar de ser lo que era antes, un poeta; circunstancia que lo distingue y aísla de sus camaradas. De esa manera, desde esta jornada se percibe el carácter desgarrado del “yo”, la ambigüedad de su condición, la de ser soldado y poeta a la vez.

El tercer y último poema de esta jornada, titulado “Cantar”, es premonitorio de lo que el personaje piensa encontrar al final de su viaje por mar, en los campos de batalla. Aparecen, además, motivos que serán frecuentes en la descripción de escenas de guerra: “los piojos” y “los sudores”. El presentimiento de la degradación física que conlleva la vida en batalla motiva el ruego que el joven soldado dirige al “mar del Norte”, que aquí se presenta como símbolo de la muerte. Camino a los campos de batalla, el soldado pide al

Mar que lo purifique y prepare para su encuentro con la novia, que puede interpretarse en este caso como el ideal de trascendencia añorado:

Mar del Norte, Mar del Norte,
si en ti me ahogo,
lávame los sudores,
mátame todos los piojos,
déjame la carne blanca
y los cabellos de oro!

Que va a venir a tus playas
para buscarme, la novia:
("Cantar", 29).

El yo se transforma poco a poco, conforme asimila la experiencia de la guerra. En este lento proceso, la segunda jornada señala también cómo la identidad de ese mismo yo empieza a fragmentarse. Son tres los poemas de "Soldado nuevo" y en los tres se plantea el primer síntoma del desgarramiento de personalidad que marcará al sujeto lírico durante el resto del poemario.

La tercera jornada, "Mêlée", como se ha mencionado, refiere tanto la llegada del soldado a los campos de batalla en Flandes como su primer enfrentamiento con la realidad violenta y degradante de la guerra. Las escenas de guerra, que se presentan de manera tumultuosa, expresan el horror de la guerra como un evento cotidiano y monótono, repetitivo. Para comunicar esta sensación de monotonía el poeta acude, entre otros recursos, al uso del gerundio, o bien a enumeraciones y aliteraciones: "Ellos dieron principio a la batalla/ llenándonos las trincheras de gas"; "Arrastrándose sobre el lodo de No Man's Land, / ora quedándose inmóviles como un tronco de árbol, / para que no los delataran los cohetes de luz, / ora corriendo como iguanas al quedar todo obscuro..." ("Comienzo de batalla", 40-41). Las referencias temporales se vuelven imprecisas porque en la conciencia del soldado

la acostumbrada noción del tiempo empieza a diluirse: “Parece que hace siglos / que no me miro al espejo” (“Camouflage”, 44). La percepción del tiempo se reduce al interminable suceder del día y la noche: “A la hora en que veíamos hundirse el sol/ (un globo rojo de circunferencia esfumada en la neblina), / se nos ordenó prepararnos” (“Al asalto”, 45); “Dicen que la batalla ha durado seis días, / —seis días y cinco noches— / y en el sexto, que es hoy, hemos triunfado” (“Poilu”, 47). Así se acentúa la percepción cíclica, infinita, del tiempo. Es decir, se instaura otra noción de tiempo y espacio más subjetiva, que entra en conflicto o contradice la concepción tradicional de tiempo lineal que rige la lógica narrativa de la crónica de guerra (expuesta en el apartado que antecede a este análisis).

“Primera Carta”, poema que abre esta jornada, continúa el tema de la travesía en mar del soldado, que inicia en el poema “Cantar”, antes mencionado; pero el tono aquí es distinto, es más coloquial, presenta más datos referenciales sobre el itinerario del personaje lírico; tiene el tono de un diario, e incluye menciones precisas de sucesos y lugares. Ese poema es punto de partida para los otros que presentan las primeras impresiones del soldado sobre la realidad de la Gran Guerra. Éstos, en su mayoría, evocan escenas de guerra desde perspectivas oscilantes. Por momentos el personaje lírico intenta describir la realidad con cierta distancia idealista; en otros, el distanciamiento resulta imposible, la realidad impacta de tal manera al sujeto que se presentan descripciones descarnadas.

El siguiente poema, “Heridos”, sitúa al lector de manera abrupta en el horror de la guerra; con un realismo brutal, el poeta registra su primer contacto directo con la crueldad de la guerra, con sus terribles consecuencias:

He visto a los heridos:
¡Qué horribles son los trapos manchados de sangre!
Y los hombres que se quejan mucho;
y los que se quejan poco;
¡y los que ya han dejado de quejarse!

Y las bocas retorcidas de dolor;
y los dientes aferrados;
y aquel muchacho loco que se ha mordido la lengua
¡y la lleva de fuera, morada, como si lo hubieran ahorcado!

(“Heridos”, 34).

En el poema arriba citado el sujeto lírico utiliza el pretérito simple, tiempo verbal que establece respecto de los versos finales de la “Primera carta” que anuncian la entrada en batalla, una suerte de elipsis narrativa, ya que supone que este primer enfrentamiento del soldado en combate ya ha sucedido: “He visto a los heridos” (p. 34). La conmoción del primer choque del personaje con la realidad cruenta de la guerra se expresa de manera más efectiva mediante esa elipsis narrativa que omite los detalles de la primera embestida, y sí registra los efectos de ésta y la consternación del soldado después de vivir la batalla. Es notable el uso que hace el poeta aquí de la metonimia: da cuenta del horror de la batalla concentrándose en sus efectos, en los heridos de guerra. También el prosaísmo en los versos de “Heridos” refleja la conmoción que vive el personaje lírico en este primer encuentro con el horror de la guerra. La enumeración rápida de versos que presentan imágenes de dolor y locura enfatiza la consternación del soldado ante el panorama de atrocidades que contempla. Además, los versos se encadenan por la reiteración de la conjunción “y”, que es característica de la expresión de asombro en el lenguaje hablado.

Otros poemas de este apartado presentan algunos de los aspectos más cotidianos y más realistas de la batalla. Los motivos de combate abundan y se exponen de manera caótica, en consonancia con el angustiante desorden propio de la vida de los soldados en batalla. Hay alusiones directas a las “trincheras”, las “granadas de gas”, las “máscaras”, las “bayonetas”, “los piojos”, “el lodo”, los “poilus” y muchos más motivos característicos de la literatura sobre la Gran Guerra. Pero lo novedoso en la poesía de Salomón de la Selva es

la manera en que esta imaginería bélica, de realismo exacerbado, se entremezcla con una imaginería modernista. Entre las referencias a las “granadas”, al “gas”, a la suciedad y al lodo de las trincheras aparecen alusiones a “genios”, “duendes”, “gnomos”, “princesas”, “hadas”.¹⁵³

La crisis del sujeto lírico frente a lo “visto y vivido” en las trincheras involucra sus valores de poeta, ya que advierte de pronto las insuficiencias de su arte para dar cabal expresión a todo cuanto está viviendo. Esta crisis se traduce en un empeño por renovar los paradigmas estéticos que emplea, de manera que puedan dar expresión artística a la realidad de la Gran Guerra, con sus implicaciones de modernidad y deshumanización. Este empeño lo declara el protagonista lírico, asumiendo su condición de poeta y soldado en el poema “La lira”, de esta “Jornada Tercera”:

La lira es una palabra.
Era un instrumento, pero ahora
es más: es un vocablo
[...]
La lira es cosa muy barata.
¡Quién no tiene lira!
Yo quiero algo diferente.
Algo hecho de este alambre de púas;
algo que pueda tocar un cualquiera
que haga sangrar los dedos,
que dé un son como el son que hacen las balas
[...]
Aunque la gente diga que no es música,
las estrellas en su danza acatarán el nuevo ritmo”

(“La lira”, 39)

En uno de los poemas-cartas que también forman parte de esta Jornada Tercera, la voz del personaje lírico es menos optimista respecto del tema de la función de la literatura o

¹⁵³ Éste como otros rasgos estéticos del poemario que denuncian su raigambre modernista se analizarán con mayor detenimiento en un capítulo posterior.

de la poesía frente a la experiencia degradante de la guerra: “Ya me curé de literatura. / Estas cosas no hay cómo contarlas. / Estoy piojoso y eso es lo de menos. / De nada sirven las palabras” (“Carta”[3], 56). En esa serie de poemas cartas insertos en esta Jornada Tercera, el “yo” poético muestra su faceta más humana y sentimental; en sus versos de tono conversacional, el personaje lírico declara su desencanto, su añoranza, sus dudas y su flaqueza : “¿Y de qué sirve la guerra?/ ¡Si al fin he peleado/ y no sé decirte de veras/ si soy valiente/ porque no me fijé” (“Carta” [2], p. 54); “¿Sabes lo que quisiera,/ de lo que tengo ganas? / No es de volver a ver los teatros llenos de gente/[...]De lo que tengo ganas/ es de tener novia, ¡novia! / De que haya quien me quiera más que a Dios” (“Carta”[4], 58-59). El tono y estilo de estas “Cartas” contrasta sobremanera con los de otros poemas de la misma jornada, de modo que se acentúa la impresión de combate o desgarramiento interior que sufre el protagonista y que se pretende exponer en “Mêlée”.

Esta Jornada Tercera, “Mêlée”, refiere, pues, el momento de mayor tensión en todo el “Poema”. Sucede en este apartado un cambio en la forma en que el “yo” percibe el mundo, ya que las referencias de tiempo y espacio pierden para él sus valores tradicionales. Otra noción del espacio y del tiempo se instaura a medida en que el soldado sufre la progresiva fragmentación de su identidad. Así, en “Mêlée” se suscita el quiebre entre los dos niveles en que se expresa la experiencia bélica en el poemario. El personaje experimenta y transmite la sensación de vivir un presente perpetuo o de estar inmerso en un mundo en que las fronteras espaciales se difuminan; parece quedarse atrapado en un tiempo que se vive como un eterno volver a lo mismo, o si se prefiere, en un espacio homogéneo, invariable, sin posibilidad alguna de salida. Esta monotonía se resume y se enfatiza en el poema último de esta tercera jornada, “El Canto de la Alondra”, donde, por medio de imágenes como “la lluvia” incesante o el andar resbaloso del soldado en el “lodo perpetuo”, se expresa la

imposibilidad de avanzar en el tiempo y de desplazarse en el espacio. Esta nueva conciencia del mundo que empieza a desarrollar el personaje lírico a partir de sus vivencias en combate se advierte con mayor claridad en la jornada cuarta.

La jornada “En Londres” rompe aparentemente con la percepción del tiempo cíclico y del espacio infinito que transmiten los poemas de combate. Pero esta ruptura en realidad sólo acentúa la dualidad de percepciones de la experiencia de guerra que presenta el Poema. Si bien los poemas de este cuarto apartado refieren el fluir del tiempo en el transcurso de un día que el soldado vive de permiso –como se mostró en el análisis anterior– así como su deambular por la ciudad de Londres, también expresan, de manera paradójica, la conciencia que tiene el personaje de ya no pertenecer ni a ese espacio ni a ese tiempo “normales”. Los poemas “En Londres” confirman que el sujeto lírico ya no es capaz de salir del “Infierno” de la guerra, al que voluntariamente llegó; el soldado desconocido no puede evadir la sensación de “estar en guerra”.

Así esta jornada define con especial nitidez la convivencia en el poemario de las dos maneras de expresar la experiencia bélica: por un lado, la cronológica, que apoyada en las nociones tradicionales de tiempo y espacio, supone la narración lineal de ciertos hechos y que, por lo mismo, genera la expectativa de un desenlace (misma que ya se expuso con más detalle en el capítulo precedente); y por otro, la del delirio, que implica la inmersión del personaje lírico en otra conciencia y visión de mundo, en que ya no son efectivas las nociones tradicionales de tiempo y espacio.

No es gratuito que, desde el poema “Convaleciente”, el “yo” mencione la inminencia de su regreso a las trincheras, ni que se caracterice a sí mismo de manera extravagante, como un hombre extraño que se destaca del panorama descolorido de las calles de la ciudad, como sí desde un inicio marcara su distancia frente a ese espacio:

Mi traje azul claro, de lana,
cómodo como el de un mandarín chino,
y mi corbata roja, símbolo de sangre derramada,
dan color a las calles de Londres.
Un pedazo de cielo, algo divino,
se aburre monstruosamente en la metrópoli del mundo.

(“Convaleciente”, 67)

El último verso citado ratifica la alienación del soldado en ese espacio fuera del combate. En el último poema, el soldado declara su renuencia a volver a los campos de batalla, a los que define como el “infierno”, y ruega a Dios: “Mañana tengo que regresar a aquel infierno. /¡Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo!” (“Convaleciente”, 67).

Los poemas de la cuarta jornada testifican su condición irreversible de desterrado, después de haber visto y vivido el horror de la guerra. Si en la tercera jornada se percibe aún cierta esperanza del sujeto lírico de recuperar el “paraíso” de su vida “normal”, las vivencias que se relatan en la cuarta jornada destruyen este anhelo. El espacio y el tiempo idealizados del pasado se convierten, en la cuarta jornada, en un paraíso perdido; la única certeza es el retorno al “infierno” de la guerra. Las estampas desoladoras de la cuarta jornada demuestran la pérdida definitiva de ese paraíso que, en los poemas-carta de la tercera jornada, el soldado confiesa que añora.

Aún más, pareciera que el “yo” describe la ciudad desde un estado de vigilia; las descripciones en los poemas sugieren una realidad onírica, en la que se entrelaza la real y lo imaginado. Se tiene a la vez la impresión de que el sujeto lírico observa y describe la ciudad como si no estuviera dentro de su espacio y temporalidad, como quien observa un espectáculo o una fotografía que le son totalmente ajenos.

Pero el espacio en la jornada cuarta no sólo comprende la ciudad de Londres; como se ha mencionado, también se alude a Nicaragua y a Estados Unidos. Nicaragua, Londres y

Estados Unidos se presentan como parte de ese paraíso perdido y degradado, al que el soldado-poeta ya no pertenece o del que se siente alienado. En el poema “Noticias de Nicaragua”, por ejemplo, declara la fama que tiene de “loco”, de alienado, en su tierra natal, a causa de su decisión de ir a la guerra:

Pero cuando supieron
que venía a la guerra yo,
nicaragüense,
a pelear por Nicaragua,
los beatos,
y los discutidores en público,
y los hacedores de versos,
convinieron en que yo estaba loco.

(“Noticias de Nicaragua”, 71)

El penúltimo poema, “Sobre una fotografía de la Quinta Avenida”, remite a la ciudad de Nueva York, donde vivió el autor desde muy joven. Como el título del poema indica, también este espacio se ha convertido para el sujeto lírico en un espacio distante, en una fotografía. La descripción de la imagen fotográfica del espacio newyorkino subraya también la poca relevancia que tiene para el soldado el sentido de patria y ratifica, una vez más, su circunstancia de desterrado:

¿Ves todas las banderas
que adornan la Avenida?
[...]
¡Son harapos!
Bajo esa capa raída
repara en la carne flaca de los pueblos.

(“Sobre una fotografía de la Quinta Avenida”, 72)

La quinta y última jornada, titulada “*Sunt lachrymae rerum*”, corresponde, como se ha visto, en el nivel narrativo del poemario, a la vuelta del soldado a los campos de batalla o a las trincheras. Pero en esta jornada los dos niveles de espacio y tiempo del poemario

parecen conciliarse. Sería lógico esperar que el fin del poemario, en su nivel narrativo, coincidiera con el fin de la experiencia bélica del soldado o (en todo caso) con el fin mismo de la guerra. Pero lo interesante del poemario es que el hilo narrativo de la crónica no contempla esta posibilidad de desenlace.

Las evocaciones de lugares distintos se entrecruzan, mientras que se establecen comparaciones que diluyen las fronteras de espacio y tiempo: lo mismo se refiere el poeta a Nicaragua, que a Londres, a Flandes, o a otras ciudades Bélgica (Oudenarde, Ramillies) , o bien a lugares míticos de la tradición grecolatina como el Jardín de Pieria.¹⁵⁴ El poema que cierra esta jornada quinta, “Última carta”, confirma la preeminencia de la noción de tiempo mítico, de eterno retorno. En ese poema final, escrito a manera de carta, la última de la serie epistolar que desarrolla el tema del paraíso del pasado, el poeta asume ya sin crisis, ni desgarramiento, la realidad de la guerra como fatalidad del destino humano. Ya no se advierte el choque violento de tonos y estilos poéticos de los apartados anteriores, donde la tensión estilística responde a las distintas y contrapuestas perspectivas del personaje respecto de la realidad bélica que vive. La tensión entre idealismo y realismo parece resolverse en una visión mítica del mundo, según la cual la guerra se reconoce como destino inevitable de la humanidad. Sin embargo, se percibe en *El soldado desconocido* un acento esperanzador, como si gracias a la experiencia bélica el poeta hubiese encontrado el secreto de la trascendencia, que es el del arte.

Los límites entre lo real, lo vivido, y lo imaginado desaparecen: “Esto no ha sucedido nunca, sólo yo lo imagino” (“La Paz”, 88). Pierden importancia los sucesos y los detalles, pues lo que interesa es la conciencia de que la guerra forma parte ineludible del

¹⁵⁴ Lugar de la Antigua Grecia donde, según la mitología, habitaban las musas que inspiraron a Safo. La referencia a este lugar mítico se encuentra en la “Oda a Safo” de *El soldado desconocido*: “Busqué el Jardín de Pieria/ toda mi vida, en vano”.

devenir humano: “Nadie ha proferido ni una queja. / Es por entero falso que tengamos enemigo. / No nos hemos cruzado ni una bala. / Sin embargo, esta noche/ esperamos ataque. / Por eso te escribo” (“Última Carta”, 114-115).

La transformación vital del personaje no significa un cambio en sus ideales. En realidad, este último poema confirma que los ideales que el poeta se plantea al inicio de su episodio bélico se han mantenido en lo esencial. Es decir, la transformación significa una toma de conciencia, una suerte de reconocimiento, menos romántico, pero sí más humanista y cristiano, de su destino. Si bien, en un principio, su motivo para ir a la guerra era una aspiración romántica de trascendencia y heroicidad, al final el personaje lírico no renuncia a este ideal. De hecho, puede decirse que, a su manera, consigue la trascendencia a la que aspiraba. *El soldado desconocido* no es el relato poético de la degradación del ser humano en la guerra, es más bien el relato de la fortaleza del hombre que, apoyado en el cristianismo y en el humanismo pagano, encuentra el sentido trascendente de la vida y del arte ante la experiencia deshumanizante de la guerra:

Pero oírse uno mismo es lo importante,
oírse hasta quedarse sordo,
y ver la luz del día hasta cegarse:
¿Verdad que es muy sencillo
el secreto del arte?

(“Última carta”, 114)

Si en el primer poema del libro, “Testamento”, el “yo” poético expone como su ideal la comunión con lo divino que implica una noción mística de la existencia, en el poema final declara haber hallado el “secreto del misticismo” que anhelaba: “Otro descubrimiento divino:/ Darse al calor hasta quemarse/ es el secreto del misticismo” (“Última carta”, 114). Los últimos versos de la “Última carta” revelan que el personaje lírico consiguió su

anhelada fusión con el Todo, con el universo, con la naturaleza, con Dios. Si el paraíso del pasado está perdido para el soldado, en medio de la guerra él ha sabido hallar el secreto de su existencia.

3.2 LA NATURALEZA EN LOS CAMPOS DE BATALLA; NUEVO BOSQUE DE SÍMBOLOS

Para entender la fidelidad y, a la vez, la originalidad del poemario respecto a la tradición literaria modernista es necesario ver cómo la naturaleza se incorpora a la imagen que el poeta soldado nos ofrece de la guerra. La manera como percibe y describe la naturaleza se transforma a medida que se transfigura su noción del tiempo y del espacio y, por lo tanto, su visión de mundo. Es decir, para el soldado desconocido el paisaje de guerra es un *paysage d'âme*, como los lagos y los bosques y los jardines y las montañas lo fueron para la tradición romántico-modernista.

El poema “Testamento”, ya antes citado, alude a elementos de la naturaleza —“mar, volcán y roca y río y nube” (23)— que sintetizan la percepción del Universo como un espacio que corresponde a un tiempo cíclico. En “Testamento” se advierte la concepción romántica de la integración del hombre a la naturaleza, una concepción que se vincula con el anhelo del poeta romántico de alcanzar el Absoluto. También en “La muerte afina su violín” el sujeto evoca elementos de la naturaleza al referirse a la danza de la Muerte que está por comenzar, alegoría del inicio de la guerra para el soldado: “La Muerte dice: ¡Voy a tocar/ una danza vieja que no tendrá fin,/ en el aire, en la tierra, en el mar” (24). De nuevo,

la alusión a esas tres fuerzas de la naturaleza anuncia la concepción cíclica del tiempo y el espacio en que tendrá lugar la guerra desde la perspectiva del poeta soldado.¹⁵⁵

En los tres poemas que componen la jornada segunda, “Soldado Nuevo”, son escasas las alusiones al paisaje o a elementos naturales. Sin embargo, el poema tercero es un “Cantar”, a manera de plegaria, dedicado al Mar, en específico al “Mar del Norte”. En este poema el Mar aparece como una fuerza natural ambivalente: es amenaza para la vida del soldado, pero también le ofrece consuelo y descanso, la posibilidad de una muerte más pura que la que, acaso, le aguarda en los campos de batalla: “¡Mar del Norte, Mar del Norte,/ si en ti me ahogo,/ lávame los sudores,/ mátame todos los piojos,/ déjame la carne blanca/ y los cabellos de oro!”(29).

En el poemario, la naturaleza y el paisaje se transforman a medida que la experiencia bélica del soldado se intensifica. Puede decirse que el poeta reformula la tendencia romántica y modernista de interiorizar el paisaje, o bien de sintonizar la descripción del paisaje natural con su estado interior; pero la relación del soldado con la naturaleza supone algo más complejo que una simple proyección del mundo interior sobre el exterior. La correspondencia entre el paisaje y las “cuitas interiores” del hombre adquiere en los poemas de *El soldado desconocido* acentos más dramáticos.

En la jornada tercera, los poemas “Descanso de una marcha” y “Remordimiento” tratan del vínculo del soldado con la naturaleza. La descripción del paisaje en esos poemas no se presenta sólo como telón de fondo para reforzar el sentimiento de desolación u orfandad que experimenta el soldado en la guerra, ya que es el mismo personaje quien, muy a su

¹⁵⁵ Como se ha insistido, la primera jornada funciona como preámbulo a la experiencia de guerra, de manera que en ella también se anticipan algunas de las concepciones del tema bélico que se desarrollarán en los apartados siguientes. Así sucede con la percepción cíclica del mundo y de la vida, que se expresa mediante la enunciación de los tres elementos de la naturaleza mencionados, que comprenden de manera simbólica el universo y resumen también el ciclo de la vida.

pesar, provoca la transformación violenta que sufre la naturaleza. En el diálogo siguiente, la Tierra, personificada, se presenta como elemento vital para el soldado:

La Tierra dice: “¡No me odies!
Mira, yo soy tu madre.
¿Por qué me pisoteas con dureza?
Los tacones herrados de tus zapatos rudos
me marcan ignominiosamente.

(“Descanso de una marcha”, 36)

Cabe subrayar que “la tierra” como fuerza protectora del soldado es tópico recurrente en la literatura de guerra. En la poesía inglesa no es difícil identificar este motivo. Tampoco hay que olvidar ciertas escenas de la famosa novela de Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, en las que se refiere el estrecho vínculo que el soldado establece con la tierra, por causas circunstanciales, ya que a ella se aferra para sobrevivir cuando está en combate; la tierra, durante los enfrentamientos, se erige en fuerza protectora del soldado.¹⁵⁶ Pero en *El soldado desconocido* estos motivos no se presentan de una manera sólo referencial, como suele suceder en la literatura sobre la Gran Guerra; la tierra o el lodo tienen en el poemario, lo mismo que otros elementos del paisaje de los campos de batalla, mayor fuerza simbólica. La naturaleza, en especial la tierra, es *leit motiv* que se relaciona con la percepción que el poeta-soldado adquiere del tiempo y el espacio durante la guerra, con su visión mítica y, a la vez, mística de la guerra.

¹⁵⁶ Véase Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, trad. Manuel Serrat Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1968. En algunos pasajes de la novela de Remarque los motivos “lodo” o “tierra” se presentan con una connotación referencial, no por ello carente de expresividad. Baste citar algunos fragmentos de esta obra para ejemplificar la alusión frecuente al vínculo estrecho del soldado con la tierra de los campos de batalla en la literatura sobre la Gran Guerra. Leemos, por ejemplo: “Estoy encogido en el interior de un gran embudo. Con agua hasta el vientre. Cuando el ataque haya comenzado, me hundiré tanto como pueda en el agua fangosa, procurando no ahogarme. Fingiré estar muerto.” (p. 112). O también: “Ahora disparan nuestras baterías; [...] maldigo y rechino de dientes dentro del lodo; es una explosión de rabia; finalmente no puedo hacer nada sino gemir e implorar.” (p.112). O finalmente: “Nuestras manos son tierra, nuestros cuerpos fango, nuestros ojos charcos de lluvia. No sabemos ni siquiera si vivimos”(p.146)

Si en “Descanso de una marcha” el soldado se enfrenta con la culpa que siente por violentar la tierra,¹⁵⁷ en el poema “Remordimiento” el “yo” poético asume esta culpabilidad y sufre las consecuencias. En “Remordimiento” es tal el cambio que sufre la naturaleza que ésta, en su nueva apariencia, lleva al poeta-soldado a percibir el tiempo y el espacio como ilimitados y permanentes:

La neblina hace interminable
el paraje desolado:
¡No tiene borde el mundo!
La tierra es una llanura sin límites
de lodo negro.
¿Quién habrá dado la orden
de abolir por entero el horizonte?

(“Remordimiento”, 37)

Los límites entre cielo y tierra se diluyen: el paisaje se convierte, a los ojos del soldado, en un paraje indistinto e infinito. La imagen del cielo como una masa “húmeda” y “pegajosa” que se precipita y se confunde con la tierra, en una espesa y gris neblina, contribuye a reforzar la idea de un tiempo detenido:

y el cielo es una masa
húmeda, pegajosa,
color del uniforme que se lleva
en los hospicios de huérfanos,
y gotea como gotean esos trapos dolorosos
cuando se cuelgan al sol después de ser cocidos.
¿Quién se ha quedado huérfano?

(“Remordimiento”, 37)

La comparación metafórica del cielo con el “uniforme que se lleva/ en los hospicios de los huérfanos,/ y gotea como gotean esos trapos dolorosos”(“Remordimiento”, 37), que

¹⁵⁷ El término puede entenderse en sus dos aspectos: como elemento natural específico y como sinónimo de “mundo”.

antecede a la pregunta retórica del verso final, “¿Quién se ha quedado huérfano?” (“Remordimiento”, 37), establece la correspondencia entre el paisaje y la nueva situación del soldado como ser desterrado y solitario, atrapado en el espacio infinito y en el tiempo sin tiempo de la guerra.

Poemas más adelante, en la misma jornada tercera, desconsolado por la devastación ineludible de la naturaleza a causa de los combates, el poeta soldado se dispone a crear una naturaleza artificial con elementos del panorama bélico. Su perspectiva de poeta le permite mirar de otra manera el paisaje de las trincheras durante la batalla. El poema “Granadas” es ejemplo de la búsqueda de belleza en el panorama desolador del campo de batalla; para ello el poeta establece correspondencias entre el paisaje bélico y el paisaje natural que éste ha suplantado:

Porque me parecieron
pájaros que volaban las granadas,
—golondrinas de los atardeceres, —
me sorprendió como cosa de magia
ver que en donde caían
con un estruendo vasto, levantaban
espirituales árboles de tierra,
maravillosos de troncos y de ramas.

(“Granadas”, 42)

Las imágenes, metáforas o comparaciones, que parten de elementos de la naturaleza para describir el panorama de la batalla o ciertas escenas bélicas, construyen una perspectiva poética respecto de la guerra que contrasta con la mirada realista que se muestra en otros poemas. Al desasosiego inicial del soldado ante la transformación y devastación de la naturaleza sucede el asombro ante el nuevo paisaje compuesto de elementos bélicos que suplantán el paisaje natural. En estos versos se expresa una naturaleza sensual, emotiva y

mágica, de “espirituales árboles”, que propicia sensaciones y deseos: “En el ramaje aéreo de esos árboles, / escondido en el follaje de barro, / hizo su nido de un instante/ un deseo olvidado: / Tal vez de dormir en medio de un bosque / quizás de tener alas” (“Granadas”, 42).

En el poema que cierra la jornada tercera, “El Canto de la Alondra”, la relación del sujeto lírico con la naturaleza es más elaborada. Este poema introduce una cesura en el orden temporal y espacial que se había instaurado a lo largo de la jornada poética. Es decir, “El Canto de la Alondra” rompe con la noción de un tiempo repetido e incesante, que el soldado “vive” en el frente, y que se comunica en otros poemas mediante la descripción de una naturaleza gris, de una llanura lodosa sin horizontes, de un cielo fundido con la tierra mediante una lluvia persistente. En este poema final de “Mêlée” se interrumpe el fluir del tiempo de combate que sumergía al soldado en una sensación de presente perpetuo. Los primeros versos advierten del retorno a una etapa de renovación que se simboliza en la descripción de la naturaleza floreciente:

Parecía que nunca la lluvia acabaría,
ni el andar resbalándonos en el lodo perpetuo
de Flandes lamentable.
El cielo azul de *ahora*¹⁵⁸
y el suave sol tejido de oro mágico,
y el *repentino* brote de tantas amapolas
al borde de los cráteres que hicieron las metrallas.

(“El canto de la alondra”, 60. Los subrayados son míos)

Este “repentino brote” de fecundidad en la naturaleza significa el regreso al ciclo de vida natural, anulado por el tiempo sin tiempo de la guerra lo mismo que por el espacio estéril de los campos de batalla. La sensibilidad del soldado poeta se exagera ante estas nuevas muestras de belleza de la naturaleza; su alma se eleva como en un trance místico –

¹⁵⁸El deíctico “ahora” subraya la ruptura con el tiempo y el espacio bélico anterior.

“¡Señor, se me va el alma!” (p.60)—, y se aparta de lo terreno para contemplar lo que en la naturaleza hay de bello y de trascendente. Este “despertar” del sujeto lírico a otra dimensión del tiempo y del espacio, esta visión distinta del mundo —que resulta tan contrastante con la de otros poemas de la misma jornada— se acentúa a partir del cántico de una alondra, que anuncia la estación primaveral:

Se alzó una alondra.
¡Oh magnífica voz de primavera!
¡Oh canción infinita!
¡Oh música desbordante!
[...]
Quiebra la luz del sol en siete fajas,
y hace brillar las amapolas como alhajas.
Inundó el cielo, anegó la tierra,
¡me estoy ahogando en música!
¡Quién sabe si estoy loco, Dios mío!
Si me ha vuelto loco la guerra
[...]
Tanta belleza, de súbito,
no es fácil soportarla.

(“El canto de la alondra”, 61)

La alondra se asocia con los términos “canción” y “música” —“...canción infinita”, “música desbordante”— que bien pueden relacionarse con el concepto de poesía, en el sentido que le dieron al término los poetas simbolistas y modernistas, como un arte que aspira a emular las cualidades de la música, la cual, por ir más allá de lo puramente verbal, cuenta con mayores posibilidades expresivas. Además, se advierte en este poema de manera más explícita la idea de fusión con el Universo, con el Todo, de reminiscencias románticas. La expresión de la naturaleza según la percibe el sujeto lírico recuerda el concepto simbolista de las correspondencias o “*les forêts de symboles*”¹⁵⁹ baudelaireanos.¹⁶⁰ Como

¹⁵⁹ Aquí la primera estrofa del famoso poema de Baudelaire, “Correspondances”:
La Nature est un temple où de vivants piliers

en ese “bosque de símbolos”, el poeta, o el sujeto lírico, intenta leer y traducir la belleza que le revela la contemplación “elevada” de la naturaleza, porque en su concepto de lo “bello” se encuentra resumida su idea de lo divino y trascendente, del Todo en el que cabe una visión religiosa, sea cristiana o pagana: “podrán todos los hombres aceptar la belleza / como único evangelio, haciendo un solo Cristo / de Jesús y de Apolo”.

El motivo de la alondra, representada aquí por su canto, tiene distintos sentidos que pueden contribuir a elucidar el poema.¹⁶¹ Además de asociarse con la poesía y con la alegría, según apunta Jean Chevalier, por su manera de elevarse rápidamente en el cielo o, por el contrario, de dejarse caer de modo vertiginoso, la alondra puede simbolizar la evolución y la involución de la “manifestación”. Sus tránsitos sucesivos de la tierra al cielo y del cielo a la tierra reúnen los dos polos de la existencia. Representa así la unión de lo terrenal y lo celestial. En el poema se reúnen los dos “polos” o las dos “perspectivas” desde las que el “yo” poético ha presentado su experiencia en la guerra: una, terrenal, cruda y

laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.
(Charles Baudelaire, "Correspondances", *Les fleurs du mal*,
Oeuvres Complètes, Gallimard, París, 1961, p. 11).

¹⁶⁰ Desde *Tropical Town*, y en especial en el poema “Drill” ya mencionado, pueden reconocerse ciertas reminiscencias de la idea de las correspondencias, adaptada al tema bélico. Sin embargo, en *El soldado desconocido* Salomón de la Selva consigue dar a este recurso simbolista (y modernista) un giro más moderno.

¹⁶¹ Cabe aclarar que la referencia a las alondras, sobre todo a su canto –lo mismo que a las amapolas– es un *leit motiv* en la poesía sobre la Gran Guerra, ya que, como ya se ha dicho, la alondra misma formaba parte de la fauna más característica del paisaje belga. Para demostrarlo, baste citar unos versos del poeta y soldado canadiense John Mc Crae, que como Salomón de la Selva, luchó en los campos de Flandes, pero que, a diferencia del nicaragüense, murió en combate:

In Flanders fields the poppies blow
between the crosses, row on row,
that mark our place; and in the sky
the larks, still bravely singing, fly
scarce heard amid the guns below.

(Lieutenant Colonel John McCrae, “In Flander’s Fields”, *In Flanders Fields and other Poems*, G. P. Putman’s Sons, Londres, 1919, p. 15.) Desde luego que Salomón de la Selva reformula estos *leit motifs* para adaptarlos a su propia visión poética de la guerra.

realista; la otra, elevada, idealista, espiritual o religiosa. Los repentinos cambios de tono en el mismo poema no sólo siembran la incertidumbre sobre la veracidad de la “revelación” de la belleza que presencia el “yo” poético; también introducen la “otra visión”, la otra vertiente de la experiencia, la referencial. Esto se advierte en los versos: “Tengo fiebre. / Tengo helados los pies, / y en los riñones fuego, / nerviosidad continua...” (60); o bien, cuando el poeta exclama “¡Quién sabe si estoy loco, Dios mío!/ Si me ha vuelto loco la guerra” (61). De manera que la imagen de la alondra en vuelo puede representar en este poema el anhelo del soldado-poeta de conciliar sus aspiraciones e ideales de heroicidad y de trascendencia con la realidad degradante de la vida en combate.

La alondra aparece de nuevo, como alegoría de la paz, en un poema de la quinta jornada, “La Paz”. Ahí el poeta personifica a la paz como una mujer que, entre otras cualidades, posee la “voz de la alondra de Shelley/ y de la alondra de Wordsworth/ y de la alondra de Shakespeare que canta/ a las puertas del cielo a la alborada” (“La Paz”, 92). La voz o el canto de la alondra, en este caso, se asocia con la poesía, o bien con la revelación mística.

La quinta jornada, “Sunt lachrymae rerum”, sitúa al sujeto lírico de nuevo en los campos de batalla. Mientras que en la tercera jornada se refiere la paulatina devastación de la naturaleza y la sustitución de ésta, desde la perspectiva del sujeto lírico, por un espectáculo de belleza artificial, en la última jornada se nos presenta un paisaje totalmente en ruinas. En “Cobardía”, poema que abre la jornada, se describe dramáticamente ese panorama apocalíptico:

Esta villa en escombros,
estas casas quemadas,
estas ruinas de muros:

Como gente que se fue por los caminos

huyendo de la peste
y la peste alcanzó y dejó amontonada:

(“Cobardía”, 77)

La descripción de los estragos de la guerra se amplía para abarcar los caminos y las villas que circundan los campos de batalla. *El soldado desconocido* ofrece imágenes de un paisaje bélico visto desde distintos espacios: desde el frente o desde los campos de Flandes (la tercera jornada), desde la metrópoli londinense (cuarta jornada), y desde los caminos y las villas (quinta jornada). En la jornada tercera el sujeto lírico detalla la destrucción de la naturaleza en los campos de batalla; en la cuarta jornada, en cambio, nos muestra el cuadro de degradación que impera en la vida citadina –aquí la “devastación” cobra un sentido netamente moral– mientras que en la quinta jornada retrata también los estragos de la guerra manifiestos en los caminos, las villas, las trincheras abandonadas. Mediante la descripción del paisaje y de la naturaleza el poeta expone la desolación y el cataclismo que ha ocasionado la guerra en todos los ámbitos. Pero, en la quinta y última jornada el poeta no se limita a mostrar el paisaje en ruinas, sino que, acudiendo de nuevo a imágenes y metáforas tomadas de la naturaleza, formula una interpretación más esperanzadora del acontecimiento bélico.

En el poema “El Palomar”,¹⁶² por ejemplo, se alude de nuevo al cielo y al mar, y a las palomas. En este poema una vez más se sugiere el espacio como un ámbito infinito, en

¹⁶² Este poema puede referirse, en un sentido literal, al lugar de cría de esas palomas mensajeras que servían de importante medio de comunicación durante la Gran Guerra. Pero en un sentido simbólico, el palomar puede también referirse a la trinchera y a los soldados que, una y otra vez, la abandonan para luego volver a ella (si tienen la suerte de volver) irremediabilmente. Acaso se asome en estas dos estrofas la distinción entre el mundo exterior y el mundo interior, cada uno con su respectiva noción de tiempo y de espacio, que se perfila a lo largo del poemario. Ya que en estos versos la realidad empieza a perder sentido para el sujeto lírico, poco importa si el palomar o la trinchera está desierta o llena de palomas o soldados; lo que importa tan sólo es “el cielo”, porque ahí parece haber hallado lo que es trascendente. Esta visión respecto a la realidad se retomará de manera contundente en el poema final, en el que, como ya se ha explicado antes, los hechos, la

el que la distinción entre el cielo y la tierra se difumina. Si bien el poema “Remordimiento” de la tercera jornada, antes analizado en este trabajo, trata del momento en que los horizontes se diluyen ante la mirada del sujeto lírico, en “El palomar” se confirma esta ausencia de límites espaciales. El cielo, en estos versos, se muestra como un ámbito infinito en el que todo se pierde y se confunde. El mar, que marcaría el límite de la tierra o de los campos de batalla, es un espacio perdido y añorado por el personaje:

Del palomar volaron a un tiempo las palomas:
¿Quedó desierto el palomar?
Más bien se ha confundido con el cielo,
y el ruido de tantas alas me ha recordado el mar.

Al palomar a un tiempo volvieron las palomas:
¿Estará lleno el palomar?
Tal vez: Pero me importa sólo el cielo,
¿y hacia dónde miraré para poder ver el mar?¹⁶³

(“El palomar”, 99)

La estructura especular de las estrofas en este poema ofrece la misma imagen, pero interpretada en sentidos opuestos y complementarios, de manera que se expresa en esa imagen dual la noción cíclica de la realidad o de los sucesos. Los últimos dos versos advierten sobre la irrelevancia de la realidad o de los hechos a partir de la concepción mítica y mística del tiempo y de la vida que ha asimilado el sujeto lírico. Es decir, en “El palomar” se expresa de manera cifrada el misticismo religioso que es esencial en la visión de la guerra que ofrece *El soldado desconocido*, y que se acentúa hacia el final del libro: “Pero me importa sólo el cielo”. Aunque la pregunta retórica final, “¿y hacia dónde miraré para poder ver el mar?”, muestra aún la angustia del sujeto lírico ante esa concepción del

realidad, el espacio y el tiempo, dejan de tener relevancia en tanto que el sujeto lírico, el soldado, ha encontrado el sentido trascendente de su vida.

¹⁶³ El ir y venir de las palomas podría expresar también en este poema el mito del eterno retorno, que es una de las directrices de la visión de mundo y concepción de la historia que se expone en el poemario

espacio y del tiempo como infinitos y como cíclicos, pues aún lo perturba la añoranza del mar, símbolo, acaso, de ese horizonte que lo separa del paisaje que habita, donde la tierra y el cielo se confunden, el espacio de la guerra.

Las imágenes de catástrofe y abandono continúan en la última jornada poética, pero ya sin el tono dramático con que se presentan en poemas anteriores. En los poemas finales se eleva un tono alentador, de renovación; pues el orden cíclico de la vida conlleva la idea de un eterno renacer. En “La trinchera abandonada” se describe el escenario bélico, ya no en el momento de la batalla y la destrucción, sino cuando ya ha cesado el enfrentamiento. Es un momento en que se advierten signos del renacer de una naturaleza destruida: “La trinchera abandonada se ha inundado. / En los bordes florecen amapolas / ¡Oigan! ¡Las ranas!” (“La trinchera abandonada”, 100)”¹⁶⁴ En otro de los “cantares” del poemario es más clara todavía la presencia de este espíritu renovador:

Álamos destrozados de Oudenarde,
hayas truncas de Ramillies,
¡ya echaréis nuevas ramas
cuando vuelva abril!
Y estos campos arrasados
se revestirán de mies:
¡como ahora de espanto y de sangre,
mañana de oro otra vez!

(“Cantar” [1], 107)

A partir de la cruenta experiencia bélica, llega al personaje lírico la epifanía: no se trata sólo de entender y aceptar el orden cíclico e infinito que rige la historia de la humanidad, el mito del eterno retorno, simbolizado en la naturaleza y el paisaje bélico; se

¹⁶⁴ Las amapolas que, en efecto, cubrían los campos de Flandes son un *leit motiv* en la poesía sobre la Gran Guerra. En *El soldado desconocido*, que no es la excepción a la regla, la amapola connota la idea de esperanza y renovación. Este motivo se advierte desde la ilustración de Rivera, antes descrita en este trabajo, en la que de las manos estigmatizadas del soldado nacen dos flores que semejan amapolas.

trata, sobre todo, de encontrar el sentido de la propia existencia y muerte, el secreto de la trascendencia:

¡Qué importa que yo muera,
si tengo conciencia de mi inmortalidad!
Creo en la aurora. Creo en la Primavera.
Tengo el alma en paz.

(“Cantar” [1], 107)

Como en el credo católico, los versos citados de este cantar muestran ya la aceptación y la fe que salva al sujeto lírico de la desesperanza, de la anulación y el anonimato. Mediante motivos y metáforas de la naturaleza el poeta consigue transmitir a lo largo del poemario su concepción mítica y a la vez mística de la guerra.

3.3 EN DEFENSA DEL HUMANISMO

Más de tres décadas después de que publicara *El soldado desconocido* (1922), Salomón de la Selva escribió su “Acróasis en defensa de la cultura humanista” (1957),¹⁶⁵ ensayo que se publicó como introducción a la edición póstuma de su colección poética *Versos y versiones nobles y sentimentales* (1974). Algunas de las opiniones respecto del quehacer poético que expone en esa “Acróasis” resultan congruentes con la propuesta estética y ética de su primer poemario en español, a pesar de la gran distancia temporal que separa a los dos textos. En ese ensayo, que el poeta escribió en su madurez, se consolida y fundamenta el criterio poético que estableció por primera vez, en español, en *El soldado desconocido*.¹⁶⁶

Este ensayo, escrito para explicar el espíritu estético y ético que inspiró su libro *Versos y versiones...*, plantea la necesidad de cultivar los valores culturales humanistas en Hispanoamérica. En su concepción de la cultura humanista, que supone el acercamiento y valorización del arte clásico, se unen la estética y la ética:

Hago mía la doctrina que requiere que el poeta, en Occidente, además de una comunión leal y estrecha, de descarnado interés, con los problemas, los conocimientos y las aspiraciones y tendencias del país y de la época en que vive, tenga la más íntima relación posible con la corriente cultural que nació en el Mediterráneo, especialmente en Judea y en Grecia, de donde pasó a Roma y se ha extendido por todo el mundo. La esencia de esta cultura es el reconocimiento de que la belleza y la bondad son aspectos de un mismo ideal, al servicio de la salud del alma. [fol. 13]

¹⁶⁵ “Acróasis en defensa de la cultura humanista” [Ms., fol. 11] [Archivo Salomón de la Selva] En adelante, al citar el documento mecanografiado de este ensayo sólo indicaré el número de folio.

¹⁶⁶ El autor abre su “Acróasis...” con la exaltación de la vida cultural estadounidense que conoció en su adolescencia. Refiere cómo, en aquel entonces, a pesar de sus prejuicios contra la cultura y la política estadounidenses, la vida intelectual de Estados Unidos lo asombró gratamente. El joven poeta reconoció que: “No todo en los Estados Unidos eran enormes fábricas, bolsas de valores como casa de locos, inmensos comercios, no todo era el trajín en laberintos de la banca y de los demás negocios”. Lo que maravilló más al bardo nicaragüense fue el humanismo cultural que prevalecía en Estados Unidos, que contrastaba con su política materialista. Al contemplar el progreso económico e intelectual de Estados Unidos, Salomón confiesa que solía lamentarse de la pobreza intelectual que, en comparación, sufrían nuestros países latinoamericanos.

Para resolver la carencia intelectual de nuestros pueblos hispanoamericanos, Salomón de la Selva creía urgente que los artistas e intelectuales volvieran la atención al arte clásico, y tomaran conciencia del compromiso social que tenían con sus países y su tiempo histórico. De acuerdo con esta concepción del arte, para De la Selva la estética debía ir de la mano con la ética. Y a su juicio la cultura humanista, la tradición grecolatina, representaba el mejor ejemplo de ese paradigma artístico. Su convicción de que el arte debe conciliar la ética y la estética queda aún más clara cuando afirma, en el mismo artículo: “El arte no llega sino a ser el dominio de la forma, y tiene incalculable precio sólo cuando se emplea para el bien, que cuando se emplea para perversos fines nada vale” [fol. 14].

En los poemas de *El soldado desconocido* el autor pone en obra ese postulado, armoniza la estética con cuestiones éticas –de moral, de virtud o deber–. Cabe aclarar que la ética, desde la perspectiva de SdelaS, se relaciona con el pensamiento y sentimiento religiosos. Sus fuentes principales son el cristianismo y el paganismo grecolatino. En su ensayo de 1957 propone que esos dos sistemas de creencias no se contraponen, sino que, al contrario, se complementan: “¿Necesito decir que el cristianismo, particularmente el catolicismo apostólico romano (que es la religión predominante en las Américas), tiene sus raíces tan hondamente enclavadas en la cultura clásica que, sin ésta, es difícil si no imposible entenderlo?”[fol. 16]. Así, Salomón afirma la cercanía de la cultura clásica con el catolicismo, y de manera implícita, propone la conciliación del paganismo con el pensamiento cristiano. Si bien, con el paso del tiempo, acentuó en su obra la raigambre clasicista, en *El soldado desconocido* se advierte ya la filiación grecolatina. Abundan los ejemplos, pero el que más llama la atención tal vez sea el título de la quinta jornada del poemario, *Sunt lachrymae rerum*, frase célebre tomada del verso 462 del primer libro de la *Eneida* de Virgilio: “Sunt lachrymae rerum et mentem mortalia tangunt”. En *El soldado*

desconocido el poeta intenta conjugar esas dos visiones de mundo en apariencia antitéticas: el cristianismo católico y el paganismo grecolatino.

3.4 HACIENDO UN SÓLO CRISTO DE JESÚS Y DE APOLO, EL DISCURSO RELIGIOSO EN EL POEMA

En el poema “Testamento” (analizado antes desde otra perspectiva) se vislumbra el sentimiento religioso que inspira al poeta a llevar a cabo su hazaña bélica: “...¡Que acorde con el cielo/ quise morir; que un día/ se estremeció mi barro de antigua bizarría” (“Testamento”, 23). La frase adverbial “acorde con el cielo” lleva a suponer que el poeta concibe la empresa bélica como una manera de conciliarse con el cielo, metonimia de la deidad, o bien, que su decisión es en realidad la aceptación de un designio divino. En este poema no se expone aún el fundamento cristiano del sentimiento religioso que el poeta manifiesta. En los primeros versos, el yo poético declara: “capitán de mi propia *fortuna*, me deparo/ el singular vehículo que me lleva a la *suerte*” (“Testamento”, 23. Las cursivas son mías). El uso de conceptos como “fortuna” y “suerte” remiten a una perspectiva pagana y humanista de la vida. Hay que recordar que en el humanismo, el concepto de fortuna aparece elaborado a la manera pagana. Los humanistas toman del clasicismo pagano la creencia de que la fortuna se somete a las virtudes humanas; se tiene confianza en que el hombre es capaz de domeñar las vicisitudes de la fortuna con la fuerza de la razón y la voluntad.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Howard Rollin Patch ofrece una nota aclaratoria sobre el concepto pagano de fortuna que me interesa destacar para la interpretación del poema “Testamento”: “the attitude of a period toward Fortuna reveals its attitude toward the question of fatalism. And thus the problem of Fortune is at once linked with the questions of fate and free-will; of the drama of fate; of sentimental and rationalistic art; and, if it is not too bold to put it that way, with the great crux, Classicism and Romanticism.” (Howard Rollin Patch, *The Tradition of the Goddess Fortuna, In Roman Literature and the Transitional Period*, Smith College/ Librairie E. Champion, Northampton/ Paris, 1922, p. 132). En el poema de Salomón de la Selva se advierte precisamente la relación

En contraste, el uso de ciertos términos en el poema sugiere un trasfondo bíblico. Por ejemplo, la alusión al “barro” como elemento vital del hombre remite al mito de la creación en el libro del Génesis del Antiguo Testamento (*Génesis* 2, 7).¹⁶⁸ Tampoco parece arbitrario que se aluda, en el último verso, a otro concepto religioso, la “fe”: “por orgullo y nobleza y por gracia y por fe”. De hecho, ese listado de términos advierte de la convivencia de motivos paganos y cristianos en la poesía del “soldado desconocido”; en tanto que los dos primeros –orgullo y nobleza– remiten a un contexto pagano, los dos últimos –gracia y fe– se asocian, sobre todo, con el cristianismo.

De manera general puede decirse que en los primeros poemas del libro, los de la “Jornada Primera” y “Jornada Segunda”, el sentimiento religioso no se vincula con un sistema de creencias específico, es decir, no se identifica plenamente con determinada religión; más bien se manifiesta como impulso vital, como fuerza consustancial al espíritu humano. Todavía en el poema “Primera Carta”, de la jornada tercera, la emoción religiosa que inspira al soldado se expone como fuerza atávica, casi instintiva o irracional:

Lo que sentimos es *religiosidad bárbara*,
y lo que he visto sentir a las bestias
cuando retumba el suelo en Nicaragua:

Necesidad de mugir mirando al cielo
y de volver y revolver los ojos
y de sobresaltarse

(“Primera carta”, 33. Las cursivas son mías)

de ese concepto de “fortuna” con el “libre albedrío” y con el “destino”, una vinculación que se sitúa, además, en la encrucijada entre Clasicismo y Romanticismo. Este poema, que pertenece al apartado “Voluntario romántico”, expone el cruce de visiones y conceptos éticos y estéticos que determina la poética de *El soldado desconocido*, un entrecruzamiento de tendencias condicionado por su filiación modernista, pues no hay que olvidar que el modernismo se definió como una *mélange* de posturas estéticas e ideológicas. “Testamento” sintetiza en sus pocos versos las líneas artísticas y de pensamiento –clasicismo, romanticismo, paganismo y cristianismo– que son determinantes del poemario y que se presentan en el poemario filtradas por el modernismo.

¹⁶⁸ “Entonces el Señor Dios modeló al hombre con arcilla del suelo y sopló en su nariz un aliento de vida. Así el hombre se convirtió en un ser viviente.” (*Génesis*, Libro 2, versículo 7)

En este poema el sujeto lírico se amplía a un “nosotros”, que se identifica con la tropa de soldados, prestos a entrar en combate. Ese cambio a un sujeto colectivo se relaciona con la pérdida de individualidad y, por tanto, de identidad, que sufre el soldado al momento de integrarse a la vida en combate. A partir de la jornada tercera, la voz poética suele alternar entre la perspectiva colectiva y la individual, al referir los hechos bélicos y sus impresiones al respecto.

En el poema “Al asalto”, también de la jornada tercera, el poeta describe los momentos previos al ataque y las emociones que “asaltan” a los soldados ante la orden de entrar en batalla:

El asalto será de madrugada.
De aquí a entonces caben todos los pecados
y sobran horas para el arrepentimiento.
De aquí a entonces todo es posible.
¿Por qué, pues, esta prisa furiosa,
y este enredar las cosas con los dedos?
Gently, gently, my lad! Horas o siglos
son una misma cosa.

(“Al asalto”, 45).

Sobra decir que el concepto de “pecado” expresado en este poema tiene un sentido religioso. De hecho, términos como “pecado”, “culpa”, “remordimiento” “arrepentimiento” y “penitencia” o “sacrificio”, que remiten a una conciencia religiosa, aparecen en varios poemas. En “Al asalto”, la idea de pecado va unida a la noción de “arrepentimiento” que, a su vez, implica la conciencia de “culpa”. Sin embargo, la culpabilidad de los soldados se justifica por las circunstancias de la guerra que los priva de voluntad y libertad. Así, este poema presenta a los soldados en su calidad de “inocentes”; ya que los pecados que puedan

cometer, en esos breves instantes antes de entrar en combate, son nimios ante la penitencia impuesta –a saber, el sacrificio cotidiano de lidiar con la muerte.

A medida que el sujeto lírico se interna en el ámbito bélico y lo asimila, las referencias religiosas muestran con mayor nitidez su raigambre cristiana, aunque se entrelacen con motivos e imágenes paganas. El poema último de la tercera jornada, “El canto de la alondra”, es el primero que alude directamente a esos dos sistemas de creencias que fundamentan la visión religiosa del “soldado desconocido”. El poema refiere el trance místico que experimenta el soldado-poeta.¹⁶⁹ El interlocutor del poema es el “Señor”, o “Dios”; a él se dirige el yo poético:

¡Señor, se me va el alma!
Fuera de los sentidos, con alas prodigiosas,
abarca en su volar el universo
y siente a un tiempo mismo el frío de los polos
y los ardientes vahos de solares atmósferas,
la calma de los valles, la inquietud de las olas,
el giro acompasado de las estrellas sabias
y el loco ditirambo vertiginoso de ebrias constelaciones...

(“El canto de la alondra”, 60)¹⁷⁰

En “El canto de la alondra” el trance místico consiste en la percepción instantánea del cosmos, del Todo. El misticismo, como se ha dicho, es una de las manifestaciones del sentimiento religioso en el poemario. Como poeta místico, el poeta-soldado aspira a visionar el Todo, a identificarse con lo divino; pero reconoce que sólo puede lograrlo con la mediación de Dios.

¹⁶⁹ En otro momento de esta tesis, expondré la relación directa de esta perspectiva mística con la influencia de William Blake, poeta admirado por Salomón de la Selva.

¹⁷⁰ Cabe hacer notar aquí, de nuevo, el carácter panteísta de la concepción religiosa que integra la percepción de la guerra del “soldado desconocido”. En otro momento, en el estudio sobre la expresión de la naturaleza en el poemario, se ha explicado que el panteísmo identifica a Dios con el mundo o la naturaleza, de modo que los elementos naturales se definen como proyección de lo divino. La alusión a las fuerzas naturales, que analizo en otro apartado de este trabajo, tiene también un sentido religioso. Baste recordar los poemas “Descanso de una marcha” y “Remordimiento”, en los que la tierra parece adquirir categoría de deidad.

Señor, un momento permite
que cuerdo mire al cielo
y la voz de este pájaro escuche,
y que me diga sin alucinaciones
que la vida aún es buena y que quizás mañana
podrán todos los hombres aceptar la belleza
como único evangelio, haciendo un solo Cristo
de Jesús y de Apolo.

(“El canto de la alondra”, p. 62)

Estos versos sintetizan la percepción religiosa del poeta. Bajo la doctrina de Cristo, el poeta enlaza la imagen de Jesús con la de Apolo; así concierta su moral cristiana con su concepción del arte, cuyo cimiento es la tradición grecolatina.

Sucede en el poemario una identificación gradual del sujeto lírico con la imagen de Cristo y la interiorización de valores cristianos. En la jornada cuarta, “En Londres”, en el poema inicial, desde el primer verso el poeta enfatiza, mediante la descripción de su atuendo, su distancia respecto a la “gente”, imprimiéndole un ligero matiz de “exotismo”: “Mi traje azul claro, de lana,/ cómodo como el de un mandarín chino,/ y mi corbata roja, símbolo de sangre derramada”(“Convaleciente”, 67). En los siguientes versos, esta distinción adquiere una categoría de superioridad divina: “Un pedazo de cielo, algo divino,/ se aburre monstruosamente en la metrópoli del mundo” (67). La definición de sí mismo como “algo divino”, sin concretarse aún en la figura de Cristo, sugiere ya esta identificación, que será clara en los siguientes poemas.¹⁷¹

¹⁷¹ El uso del pronombre indefinido “algo” podría, acaso, sugerir un acento irónico respecto del adjetivo “divino”. En ese sentido, el autor estaría burlándose de su condición de “héroe”, en cuanto que ha perdido su identidad y su integridad. Es decir, el adjetivo “divino” entraña un sentido religioso cristiano; el soldado es “divino” en tanto que su heroicidad consiste en sacrificarse por otros. Pero el pronombre “algo” insinúa su calidad de ser indefinido, fragmentado, sin identidad. Esta lectura no contraviene, sin embargo, la identificación de un discurso religioso en el poemario, de raigambre cristiana, y la idea que expongo de que a lo largo del poemario acontece la paulatina identificación del sujeto lírico con la figura de Cristo.

Pero la filiación religiosa del “soldado desconocido” no está exenta de crítica a las instituciones eclesiásticas, tanto católicas y protestantes.¹⁷² En la jornada cuarta, el poema “Comparación” introduce este matiz de crítica, incluso de ironía, contra la sociedad protestante en tiempos de guerra. El poeta se burla de la manera en que los protestantes equiparan la pureza espiritual con la “higiene”, en su sentido más banal:

En la inmensa barraca
de la Asociación de Jóvenes Cristianos,
llevar el uniforme da derecho
a lavarse uno las manos.
Reparten biblias protestantes
unas mujeres viejas y unos hombres calvos
(y, tal vez, calvinistas).
Hay una que otra muchacha que parece
un *lavabo de porcelana.*
Los viejos hacen las presentaciones:
eso es llenar *la palangana.*
Se sentimentaliza exageradamente,
porque, al lavarse,
los animales imitan los modales de la gente.
Los corazones se ablandan lo mismo que *jabones.*
¡Uf! Si en las *letrinas*
hay preventivos contra todo,
¿por qué no atreverse con una muchacha decente?

(“Comparación”, 69. Las cursivas son mías)

La crítica se acentúa cuando al final del poema se contrasta esta higiene protestante con la idea de “sanidad” o “pureza” de la cultura grecolatina: “No había tales cosas cuando se adoraba a Venus:/ nada enfermaba en Pafos” (“Comparación”, 69).

¹⁷² Sobre la distinción que hace Salomón de la Selva entre la Iglesia o el poder eclesiástico y la doctrina o el espíritu religioso, me parece esclarecedor un comentario de Thomas Ward al referirse a la obra del filósofo peruano modernista González Prada, en un artículo sobre la relación de la filosofía de Nietzsche con el modernismo: “Aunque elogia la figura de Jesucristo, su postura frente a la Iglesia es nihilista. La moral modernista, entonces, puede ser anticlerical sin dejar de ser espiritual; la distancia que se mide entre el clero y el espíritu también puede inspirar la crisis moral” (Thomas Ward, “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2002), p. 503).

En el poema “Noticias de Nicaragua” se insinúa cierta crítica hacia la iglesia católica.¹⁷³ En la primera estrofa, el sujeto lírico propone que la iglesia ruegue por el triunfo de los ejércitos aliados, ya que Nicaragua ahora interviene en la guerra (aunque sólo sea de manera simbólica mediante la participación del poeta como soldado):

Puesto que Nicaragua entró en la guerra,
lo justo es que el Obispo diga misas,
por el triunfo de las armas aliadas.

(“Noticias de Nicaragua”, 71)

La última estrofa denuncia la actitud displicente de la iglesia y de la sociedad nicaragüense ante el hecho de su presencia en el frente:

Pero cuando supieron
que venía a la guerra yo,
nicaragüense,
a pelear por Nicaragua,
los beatos,
y los discutidores en público,
y los hacedores de versos,
convinieron en que yo estaba loco.

(“Noticias de Nicaragua”, 71)¹⁷⁴

En esta jornada cuarta aparece el primer poema en que el poeta manifiesta de forma abierta la raíz católica de su visión religiosa. Se trata del poema “De profundis”, título que hace referencia al salmo 130,¹⁷⁵ uno de los siete salmos penitenciales, que suele rezarse en

¹⁷³ Además, en ese poema, la identificación del “yo” poético con la figura autoral es más explícita, ya que refiere su condición extraordinaria de soldado nicaragüense en la Gran Guerra.

¹⁷⁴ Aunque la crítica a la iglesia católica en este poema y en todo el poemario no es tan acendrada, como sí lo es la crítica a la iglesia protestante, representada por la “Asociación de Jóvenes Cristianos” en el poema “Comparación”, antes citado.

¹⁷⁵ Los primeros versos rezan así: “De lo profundo te llamo, oh Señor. / Señor, oye mi voz; estén atentos tus oídos a la voz de mi oración. / JAH, si retuvieras a los pecados, ¿Señor quién persistirá?/ Por lo cual hay perdón cerca de ti, para que seas temido. / Esperé yo al Señor, esperó mi alma; a su palabra he esperado. / Mi alma esperó al Señor más que los centinelas esperan a la mañana, más que los centinelas a la mañana. / Espere

la liturgia de los funerales. Como en el salmo bíblico, en el poema “De profundis”, el poeta clama por el perdón y la salvación divina, sumergido en el abismo, al presentir en su inminente regreso a los campos de batalla la cercanía de la muerte:

Mañana termina mi permiso.
Mañana tengo regresar a aquel infierno.
¡Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo!
¿Por qué no he decirle a Dios lo que quiero?
Quiero dormir acompañado.

(“De profundis”, 73)

En el salmo, según apunta Gianfranco Ravasi, la conciencia del perdón impera sobre la conciencia del pecado, y la posibilidad de la misericordia divina calma la angustia del orante que se sabe pecador.¹⁷⁶ En el poema del nicaragüense, de manera semejante, la conciencia del pecado se matiza ante la fe en la misericordia y el amor de Dios. Si bien desde la tradicional perspectiva católica el deseo sexual es siempre pecaminoso, el sujeto lírico pretende justificarlo, al presentarlo como un deseo de amor puro y “virginal”, como una aspiración a la trascendencia:

¡Es la única noche que me queda,
pero las rameras y las casadas me dan asco!
¡Arcángel San Gabriel,
anúnciame a una virgen!
Quiero sembrar en ella la semilla de un hijo.
No importa que sea humilde
si es dulce y si me quiere tener cariño.
¡Que nos amemos esta noche
y que mi amor la fructifique
con la pujanza de mis veinticuatro años!
Pero que sea limpia,
que tenga dientes blancos,
y el habla suave, y recato en lo que diga,
y comprenda que el amor, bien sentido,
es una arrobadora y religiosa cortesía.

Israel al Señor; porque con el Señor hay misericordia; y abundante redención cerca de él. / Y él redimirá a Israel de todos sus pecados.” (Sal. 130, 1-8).

¹⁷⁶ Cfr. Gianfranco Ravasi, *Los salmos*, trad. P. Pío Suárez, Editorial San Pablo, Bogotá, 2004, p. 86.

(“De profundis”, 73)

El sentimiento religioso en la poesía del “soldado desconocido” se desarrolla y enfatiza de manera gradual. El sujeto lírico encuentra en la religión el fundamento para sostener sus ideales después de enfrentarse a la realidad enajenante de la guerra; experimenta una suerte de “caída” o crisis moral a causa de la tragedia bélica que se consume en la cuarta jornada, cuando, después de vivir el horror de la batalla, descubre en Londres la imposibilidad de integrarse a la normalidad del mundo cotidiano. Por lo mismo, la ubicación de este poema al final de la cuarta jornada no es arbitraria. Se encuentra después de que el sujeto lírico ha conocido el infierno de la guerra en los campos de batalla y la consecuente degradación de la vida en la ciudad. Como sucede con el salmo 130, el poema “De profundis” es el “reconocimiento de la propia nada y miseria”,¹⁷⁷ a la vez que la imploración doliente por la gracia divina.

Después de este poema sálmico se inicia la jornada quinta y última, en la que las referencias religiosas son más notorias y la identificación del poeta soldado con Jesucristo es decisiva. También las evocaciones a la cultura clásica grecolatina se presentan con mayor fuerza expresiva, de modo que se aprecia más la concordancia entre paganismo y cristianismo. Además, en los poemas de la jornada quinta, como se ha mencionado en otro momento, ya no se trata del enfrentamiento del sujeto lírico con la realidad descarnada de la guerra, sino de su aceptación como un hecho consustancial al destino del hombre. El sujeto lírico se resigna ante la fatalidad del destino de la humanidad, que él encarna: un destino que se percibe como vaivén infinito entre guerra y paz, entre muerte y vida. Pero esta “resignación” no implica el abandono de los ideales de heroísmo e inmortalidad que, en su

¹⁷⁷ Ravasi, *op.cit.*, p. 86.

primer impulso romántico, condujeron al poeta soldado a vivir la guerra. Más bien, en esa jornada quinta el poeta soldado asume la religión como la vía para mantener unos ideales éticos y estéticos de índole humanista. El cristianismo es, sin duda, la base del sentimiento religioso que inspira los poemas de la jornada quinta, en tanto que esta religión tiene sus raíces en el mundo clásico grecolatino.

Mientras que en “De profundis” el poeta invoca la misericordia divina, en el poema que le sigue y abre la jornada quinta, titulado “Cobardía”, la plegaria se convierte en reclamo. Después de describir en las tres primeras estrofas la devastación total que ocasionó la guerra, el yo poético expresa, en términos cristianos, su renuencia al sacrificio:

¿Por qué he de darles a *comer mi carne*
y a *beber mi sangre*?
¿A mí qué me va ni qué me viene
que haya villas o no haya?

¿No había en cada esquina una taberna?
¿y burdeles de goce mentido y mentecato?
¿y el odio no habitaba en cada casa?
¿no se vendían el honor y la justicia?
¿los mercaderes no engañaban?
¿y no eran todos mercaderes?
¿no era la vida aquí una vida de perros?
¿no maldecían todos la existencia?
¡Mi vida es para mí: Yo no la entrego!

(“Cobardía”, 77. Las cursivas son mías)

La “carne” y la “sangre” son símbolos del sacrificio, en términos cristianos, contra el que se rebela ahora el soldado. Con semejante perspectiva cristiana y tono inquisitorial, el poeta expone también la degradación moral de la sociedad antes de la guerra; así justifica su renuencia a imitar el sacrificio que Cristo asumió para bien de la humanidad pecadora.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Aunque hay que tener muy presente que el título “Cobardía” predispone al lector a rechazar los reclamos que el soldado expresa en esos versos; es decir, a calificar como acto de “cobardía” la decisión del soldado de evadir el sacrificio.

El poema “Valor” retoma el mismo asunto del sacrificio, ligado al concepto de heroísmo que está implícito en la noción de valentía. Si en “Cobardía” el sujeto lírico decía rebelarse contra su inmolación en nombre de la humanidad “pecadora”, en “Valor”, en cambio, explica la dimensión heroica de ese sacrificio:

Hay que ser muy valiente,
con una valentía que no obtiene medallas,
para oír el organillo de los burdeles
y dominar las ganas.
Y más valiente todavía
para jugarlo todo por un beso
y hacer caldo de puercos la conciencia
y esperpento de pájaros el miedo.
Lo que no requiere valentía
es soñar con entrar en un convento.
Lo negativo del valor
es quedarse sin ganas o con sueños.

(“Valor”, 81)

Para el poeta soldado la verdadera valentía, el heroísmo, involucra una actitud estoica ante la tentación cotidiana. Héroe no es, desde esa postura, el enajenado que se queda “sin ganas o con sueños” (“Valor”, 81), sino quien defiende a conciencia sus valores morales o espirituales y amorosos, a pesar de estar rodeado de ignominia y degradación. De manera que la vía hacia la perfección, para acercarse o semejarse a lo “divino”, no es sólo el arrobamiento o el éxtasis; es también el dominio de los instintos que contravienen la moral cristiana.

Intuición mística y razón conviven en la visión religiosa del “soldado desconocido”, y esta concordia tiene como fundamento, sin duda, el ideal de perfección humana de la cultura clásica griega, que consiste en el equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisíaco. El tono delirante, de “locura profética”, característico de la intuición mística, como bien argumenta

Pedro Henríquez Ureña, está asociado al espíritu dionisiaco en la cultura griega. Pero, de manera paradójica, se plantea que esa intuición inspiradora de “verdades supremas” sólo puede experimentarse mediante un continuo régimen de templanza en los actos cotidianos, actitud propia del espíritu de Apolo.¹⁷⁹

En el poema “El canto de la alondra”, que antes se ha citado, el poeta soldado experimenta el arrobamiento místico que le permite contemplar por un instante el Absoluto, y en su visión febril del universo alude a los dos polos que en armonía rigen la ética y estética de su poesía: el espíritu apolíneo, que expresa en la metáfora del “giro acompasado de las estrellas sabias”, y el dionisiaco, en la imagen del “loco ditirambo vertiginoso de ebrias constelaciones” (“El canto de la alondra”, 60). Sumergido en el delirio que le permite tener una visión del Infinito, el poeta clama a Dios por cordura y serenidad para aprehender la revelación: “Señor, un momento permite/ que cuerdo mire al cielo/ y la voz de este pájaro escuche,/ y que me diga sin alucinaciones/ que la vida aún es buena...” (“El canto de la alondra”, 62); y en este ruego acude a Jesús y Apolo, paradigmas de estas virtudes, y los hermana en la imagen de Cristo: “... y que quizás mañana/ podrán todos los hombres aceptar la belleza como único evangelio, haciendo un solo Cristo, / de Jesús y de Apolo” (62). Así, mientras que el espíritu dionisiaco propicia los arrebatos místicos y las visiones

¹⁷⁹El sentido místico del ideal de perfección en la cultura griega lo explica de manera lúcida Pedro Henríquez Ureña, en su ensayo “La cultura de las humanidades”, aparecido en 1914 en La Habana, el mismo año que conoce a Salomón de la Selva en Nueva York. Sobra decir que la opinión de este amigo y maestro de Salomón de la Selva, bien puede considerarse como una expresión del propio pensamiento del vate nicaragüense. Escribe don Pedro Henríquez Ureña: “El griego deseó la perfección, y su ideal no fue limitado, como afirmaba la absurda crítica histórica que le negó sentido místico y concepción del infinito, a pesar de los cultos de Dionisos y Démeter, a pesar de Pitágoras y de Meliso, a pesar de Platón y Eurípides. Pero creyó en la perfección del hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como ‘prefiguración’ de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. El griego no negó la importancia de la intuición mística, del ‘delirio’ [...] pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que había de alcanzarse por la ‘sofrosine’. *Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos.*” (“La cultura de las humanidades”, *Ensayos*, ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, Col. Archivos, Madrid, 1998, p. 24. Las cursivas son mías).

proféticas, el espíritu apolíneo, que el poeta atribuye a la personalidad de Jesucristo, provee la medida y cordura necesaria para entender y asimilar las “verdades supremas” que la experiencia le revela.

Esta polaridad en el poemario entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la cordura y el delirio, la razón y la intuición, se traduce también en la alternancia de tonos y estilos poéticos. Poemas de acentos delirantes se suceden con otros de tono sereno, meditativo o medido. El poema “Las ratas”, de la jornada quinta, tiene ese tono de locura profética que se asocia con la inspiración dionisiaca: “¡Ja! ¡ja! ¡ja!... Compañeros, la guerra/ la vamos a perder de todos modos./ ¡Todas estas ratas!...¡Ja! ¡ja! ¡ja!” (“Las ratas”, 79). También en la “Oda a Safo” se presiente el arrebatado dionisiaco, cuando el poeta adivina “verdades” cifradas en imágenes o escenas prosaicas: “*Adivino de una manera horrible,*/ avivando recuerdos,/ el olor de esos piojos!/ Que a pesar de la vasta diferencia/ de climas y de razas,/ los piojos aquí en Flandes/ tienen hedor idéntico/ a los de Nicaragua...” (“Oda a Safo”, 84. Las cursivas son mías); o en estos otros versos del mismo poema: “Faón será mi amigo, / y el Hipólito de Eurípides./ *Que el amor, adivino,*/ debe ser cosa / sudorosa y hedionda./ Que todo es podredumbre/ y dolor y miseria. / Aquí puedo gritarlo./ ¡Oh Safo, hermana mía,/ recoge tú mi grito!” (“Oda a Safo”, 86. Las cursivas son mías).

En el poema “Epigrama”, de la misma jornada quinta, el poeta recurre igual al mundo clásico grecolatino para expresar en clave su reflexión crítica sobre la guerra:

Epigrama
(*Para grabarlo en la cureña de un cañón*)

Homero fue cegado
por decir mal de Helena:
Lo castigó el Cronida.
¡La causa de la guerra,
artillero, no digas,
por temor de que pierdas

tu buena puntería!

(“Epigrama”, 80)

El espíritu dionisiaco se expresa también mediante imágenes sensuales o amorosas que tienen como fuente de inspiración la tradición grecolatina, o el exotismo del Oriente mediado por esa misma mirada instalada en el mundo grecolatino o por los pasajes bíblicos de *El Cantar de los Cantares*, de Salomón, donde el misticismo religioso y el amor sensorial se confunden. El poema “La trinchera abandonada” es ejemplo de ese refinamiento estilístico, que en mucho recuerda la estética modernista:

La trinchera abandonada se ha inundado.
En los bordes florecen amapolas.
¡Oigan! ¡Las ranas!

Me pareció que sería el coro de Aristófanes,
pero son ranas jóvenes,
no han aprendido griego:
lo que cantan es una canción china.

En la terraza del Jardín de los Encantos
el divino Ming Huan acaricia las peonías
y acaricia la mano como un lirio de Yang Kuei-fei.
Hay que saber que es el segundo mes de primavera.
Por eso lo que cantan las doncellas de palacio
acompañándose con flautas de marfil y flautas de oro,
no satisface el corazón del Emperador enamorado.
En cumplimiento de sus órdenes
comparece Li Po completamente ebrio.
Y ahora Yang Kuei-fei, la de la voz de alondra,
entona los cantares que en su loor improvisó el poeta:
se llaman la Canción de las Peonías.

(“La trinchera abandonada”,100)

En contraste con esos poemas en donde se exagera el amor sensual, o, aquellos en los que el sujeto lírico se erige como visionario, presa de arrebatos febriles, están otros, en esta misma jornada quinta, de tono sereno, sencillo y meditativo. Algunos tienen el estilo de oraciones religiosas, en las que el poeta se dirige o invoca a Dios o a Jesucristo. Los

títulos declaran la vena religiosa, cristiana, que los inspira: “Meditación”, “Oración”, “Indulgencia plenaria”, “A Jesucristo”.

En el poema “Meditación” el sujeto lírico reflexiona en términos religiosos, y a modo de expiación, sobre las circunstancias degradantes de la muerte en la guerra:

No recuerdo haber hecho
maldad ninguna para mi propio agrado:
siempre fue por dar gusto a los demás.
El camino derecho
es el que se anda solo, sin compañía.
El alma colectiva es la de Satanás:
Ya lo tengo probado.
¡Soledad, en ti el alma no se empaña!
Pura se tiene, pura
como el canto de un pájaro que canta solitario,
¡como una estrella sola en una noche oscura!
Faltos de voluntad, perdido el fuerte
don de ser solos, vamos a la muerte.
Nos obliga el espíritu gregario.
Y nada es tan cobarde ni tan mezquino
como el morir uniformados mil al día,
renunciando el derecho divino:
la individualidad de la agonía.

(“Meditación”, 87)

Como se ha insistido, el sujeto lírico sufre la dilución de su individualidad e identidad a medida que se interna en los horrores de la guerra.¹⁸⁰ Sin embargo, el poemario no sólo es el relato de esta pérdida, ni se trata únicamente del canto de dolor y denuncia de los efectos deshumanizadores de la guerra; el poemario narra también la búsqueda personal de esa identidad perdida, así como la historia de su final encuentro, por el camino de la fe y la religión.

¹⁸⁰ Como se ha mostrado antes, en los poemas de la jornada tercera, que relatan las primeras impresiones del soldado en el combate, el sujeto lírico suele adoptar una voz colectiva al referir los hechos, lo cual es significativo en cuanto que advierte de la pérdida de individualidad que empieza a padecer. Sin embargo, en los poemas de esta jornada quinta, cada vez más subraya su distancia frente a “los otros”, frente a la humanidad que considera como “pecadora”; se proyecta a sí mismo como un ser “distinto” y acaso superior que, gracias a su fe y espiritualidad religiosa, ha recobrado la conciencia de su individualidad y el sentido de su destino, a pesar de no tener “rostro, ni nombre”.

Embargado de misticismo, el poeta soldado confía en que la soledad y la “meditación” religiosa lo ayudarán a recobrar el “derecho divino” de la individualidad, de tener un rostro propio ante la muerte. Pero el soldado no experimenta la soledad en el aislamiento sino sumergido en la multitud.¹⁸¹ En el poemario, el sujeto lírico enfrenta su propio vacío, primero, al incorporarse a los miles de soldados que llenan las trincheras, y después, al vagar entre las multitudes de ciudadanos que caminan por las calles de Londres. Y esa experiencia de vacío y muerte que sufre el poeta soldado se recrea en el poemario a manera de una epifanía religiosa.

Por vía del misticismo religioso el poeta recupera la conciencia de su individualidad. Aún más, la fe y la espiritualidad religiosa lo llevan a asumirse como un hombre superior, semejante a Cristo. En el poema “Oración”, el sujeto lírico se define como mártir o héroe, enfatizando, de ese modo, su cercanía con la “divinidad”. Como tal, adopta un tono indulgente, de intercesor entre los hombres y Dios: “¡Señor, son tan niños los hombres/ que habrá que perdonarlos!” (“Oración”, 95).

Conforme avanza el poemario es más contundente la identificación del soldado con Jesucristo. En el poema “Indulgencia plenaria” se advierte, de manera especial, la necesidad de expiación que siente el poeta para poder edificar la imagen de mártir y de

¹⁸¹ La colectividad, asociada con la modernidad o la vida moderna, es uno de los tópicos que obsesionaron tanto a los poetas románticos como a los modernistas. Uno de los ejemplos más celebres es Baudelaire, en cuya obra, según Walter Benjamin, la multitud simboliza la vida moderna en la que los ideales de trascendencia y espiritualidad del artista parecen ya no tener cabida (Cfr. Benjamin, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972, p. 11.). El anonimato o la pérdida de la identidad también se percibe como consecuencia de esa vida inmersa en la multitud. Para el poeta romántico decadente, abismarse en la colectividad, hasta perder su identidad, significa un encuentro con la soledad y con la muerte. Pero, quizá la concepción de la colectividad que presenta *El soldado desconocido* esté más cercana al mundo que, años más tarde, Federico García Lorca había de retratar en *Poeta en Nueva York*: un mundo donde sólo después de sumergirse en las multitudes de la ciudad moderna —después de “haber rozado con las personas de las avenidas y con la baraja de hombres de todo el mundo”— logra el poeta encontrarse a sí mismo y entregarse a la poesía. (Cfr. la conferencia de Federico García Lorca, “Un poeta en Nueva York”, *Poesía*, Madrid, 1978, núms. 23-24, p. 111).

héroe, y establecer, así, la semejanza con Jesucristo. En ese poema, el sujeto lírico atenúa la gravedad de sus pecados, y reafirma su inocencia:

Cosa tan nimia es el haber pecado,
que repaso mi vida
como un buen cura de lugar que oye
la confesión primera de un muchacho.
Por eso digo viejas oraciones
con entera confianza.

(“Indulgencia plenaria”, 98)¹⁸²

Pero el poema que declara la plena identificación del yo poético con el personaje bíblico se titula precisamente “A Jesucristo”. Con el tono sencillo y franco de una confesión, el poeta soldado expresa su emoción cristiana:

Señor, nunca creyera que te amara tanto
ni de este modo,
sintiendo, como siento, tu divino barro
indivisible de mi lodo.

Si me duelen mis heridas
es sólo porque sé
que tus heridas viejas
se te abren otra vez.

Y este empeño de seguir
viviendo entre los vivos,
es porque sudas sangre todavía
en el huerto de olivos.

¡Oh, ten valor, hermano!
Aguanta como aguanto yo.
Échame tu Cruz al hombro,
¡yo puedo con las dos!

(“A Jesucristo”, 106)

¹⁸² La comparación con la confesión de un “muchacho” no es gratuita, si se piensa que, en efecto, la mayoría de los soldados en el frente eran adolescentes. De ahí, acaso, que el poeta insista a lo largo del poemario en la inocencia de los soldados y pretenda justificar sus pecados, que en cualquier otro contexto serían denunciados por un cristiano ortodoxo como mortales. Aunque el sujeto lírico de *El soldado desconocido* cuenta con veinticuatro años (“Con la pujanza de mis veinte y cuatro años...”, afirma en un verso de “De Profundis”, 73), se encuentra en iguales circunstancias que los demás soldados.

Este poema, sin embargo, muestra ciertos matices —respecto de la concepción tradicional del cristianismo— que podrían considerarse “sacrílegos” en tanto que suponen la equiparación plena del hombre común, un “soldado desconocido”, con la divinidad, con el “hijo de Dios”. Más que una oración o una alabanza a Jesucristo, este poema proclama, de manera osada, la posibilidad que tiene el hombre de igualarse a Cristo.

El poeta soldado se adjudica el papel que corresponde a Cristo en su sacrificio por la humanidad, incluso se apropia de su “dolor”. Es decir, se establece una relación de continuidad, o bien de simultaneidad, entre el sacrificio y el dolor del hijo de Dios y el del soldado. A partir de esta lectura, se entiende que el sujeto lírico se erige como continuador o heredero de la tradición cristiana, desde cuya perspectiva el sacrificio se concibe como vía de trascendencia y redención. Son las “heridas viejas” de Cristo las que duelen al soldado a través de sus propias heridas; de ese modo, el sacrificio del hombre común, anónimo, se enaltece y adquiere rasgos de heroicidad. Los últimos versos sugieren esa intención del sujeto lírico, no sólo de compararse con Cristo, sino también de ser su sucesor e incluso su ejemplo: “¡Oh, ten valor, hermano!/ *Aguanta como aguanto yo. /Échame tu Cruz al hombro,/ ¡yo puedo con las dos!*” (“A Jesucristo”, 106. Las cursivas son mías).¹⁸³

¹⁸³ En esta noción (algo sacrílega) del cristianismo puede leerse, acaso, cierto eco del pensamiento nietzscheano. En esa voluntad de desnudar la burda condición humana para revelar, detrás de ella, la presencia de un ser superior, de un hijo de dios, suena la filosofía de Zaratustra. Y es que la visión religiosa expresada en este poemario, como ya se ha advertido, a pesar de ser fundamentalmente cristiana, no niega la importancia del espíritu dionisiaco, de la pasión que impulsa al hombre a equipararse a lo divino, de ese espíritu que formaba parte esencial de la concepción que tenía Nietzsche del superhombre. En “Nietzsche y el pragmatismo” (1908), Pedro Henríquez Ureña ofrece la interpretación de un aspecto del pensamiento de Nietzsche, juicio que puede echar luz sobre las ideas religiosas de *El soldado desconocido*:

Lo que importa, ha dicho Nietzsche, no es que algo sea verdadero (en el sentido estático del intelectualismo), sino que se crea en que algo es verdadero: pensamiento que podría equipararse a la defensa que hacen del dogma ciertos católicos modernistas, singularmente Le Roy. ‘La dicha y la desgracia interior de los hombres –dice Nietzsche en el aforismo 44 de *La Gaya Ciencia*– ha dependido de su fe en tal o cual motivo, no de que el motivo fuese verdadero.

(Pedro Henríquez Ureña, “Nietzsche y el pragmatismo”, *Ensayos*, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica/ ALLCA XX, Madrid, 1998, p. 39).

El soldado poeta se apoya en sus creencias cristianas para salvarse de la nada, para hallar el sentido vital que justifique la soledad y la degradación sufrida en la guerra. En el poema final, la “Última carta”, reconoce haber alcanzado las verdades “divinas” gracias a su espiritualidad religiosa: el “secreto del arte” es *el sacrificio*. Un sacrificio que consiste en dejar que la propia identidad quede aniquilada, junto con los sentidos exteriores que le dan forma y expresión: “Pero oírse uno mismo es lo importante,/ oírse hasta quedarse sordo,/ y ver la luz del día hasta cegarse:/ ¿Verdad que es muy sencillo/ el secreto del arte?” (“Última carta”, 114). El secreto del arte es el secreto del amor y del misticismo: quemarse vivo:

Tuvimos un fuego al aire libre
hasta que nos obligaron a apagarlo.
El calor nos volvió contemplativos.
¡Todos nos chamuscamos los zapatos!
Otro descubrimiento divino:
Darse al calor hasta quemarse,
es el secreto del misticismo.

(“Última carta”, 114)

Hay que advertir también el sentido colectivo y fraternal que el poeta atribuye a la experiencia mística —“*tuvimos un fuego*”, “hasta que *nos* obligaron”, “*nos* volvió contemplativos”—. Si Dios hecho hombre es semejante a él, un soldado anónimo y desconocido, por lo mismo es comparable a todos los hombres que, como él, experimentan el dolor y el sacrificio en la guerra. Ésa es la idea de fraternidad y de humanidad que subyace en la concepción religiosa del soldado, a pesar de sus matices paganos y de su tono sacrílego.

De ahí que la visión de la guerra que nos brinda *El soldado desconocido* sea esencialmente humanista. Más allá de la denuncia y la crítica de la deshumanización que la

guerra conlleva (como consecuencia fatídica que es de la modernidad), el poeta, apoyado tanto en sus creencias religiosas como en su formación clásica, intenta hallar y mostrar el sentido trascendente de su vida como soldado. Inmerso en esa realidad que niega toda posibilidad de heroísmo, el poeta se aferra a las “verdades” del cristianismo, que son también las del arte clásico, para erigirse como héroe.

Su heroísmo consiste, en gran medida, en encontrar y defender el sentido humano, más bien humanista, de la labor del poeta en un ámbito en el que se impone la deshumanización. Signo de esta lucha agónica es el afán de encontrar la belleza – metonimia del arte o de la poesía, desde una perspectiva humanista– en el escenario catastrófico y ruín de la guerra europea, desde las trincheras. Y el ideal de belleza del soldado poeta, como se mostrará en el siguiente apartado, se fundamenta también en el discurso religioso, que atraviesa el poemario y que, hasta aquí, se ha buscado poner de manifiesto.

3.5 DE LA BELLEZA EN LA GUERRA

La búsqueda de la belleza es otro de los ejes temáticos que dan unidad a *El soldado desconocido*. En el poema “El canto de la alondra” aparece una de las más claras reflexiones sobre el ideal de belleza que sustenta la concepción artística y la visión de mundo manifiesta en el poemario:

Lo bello es sacrosanto.
Todo lo bello es vaso de virtud.
Allí la suma gracia espiritual se guarda.
Las cosas que en su forma
alcanzaron la excelsa beatitud de lo bello
son espejos de Dios y lo retratan.
¡Dame, Señor, belleza para alabar Tu nombre!

(“El canto de la alondra”, 62)

Según estos versos, para el poeta lo “bello” en el arte nace de la armonía entre fondo y forma. Pero esta noción artística connota también un sentido religioso en tanto que “lo bello” se concibe como la expresión formal y sensual de lo sagrado. En su “Acróasis de la cultura humanista”, como se ha anotado, SdelaS explica con precisión su concepción del arte como equilibrio entre ética y estética, teniendo en cuenta que la ética para el poeta tiene un fundamento católico y que su estética debe mucho a su formación clásica: “La esencia de esta cultura [grecolatina] es el reconocimiento de que la belleza y la bondad son aspectos de un mismo ideal, al servicio de la salud del alma” [fol. 13]. El culto de la belleza de la forma, que resulta muy cercano a la cultura pagana, no contraviene la moral católica, en tanto que el poeta identifica lo “bello” con la manifestación formal y sensual de valores cristianos (la “bondad”, por ejemplo):

El alma de nada sirve sola.
La idea sin la forma no existe.
¡Es necesario el cuerpo!

La hermosura es corpórea.
Lo que no tiene forma nunca es bello.
Lo infinito se anula sin lo finito:
en ello estriba la divina sapiencia:
Nada puede ser sin su límite.
Y el acorde de un límite yuxtapuesto con otro
en consorcio anhelante de deshacerse ambos,
la línea que separa el océano del cielo,
las olas de la playa, y las hojas del aire,
y el canto de la idea, y la luz de la sombra,
y el cuerpo de la amada del cuerpo del amado,
¡la vida de la muerte! —es el nodo divino,
la sabática pausa de la creación, el punto
donde el Creador descansa concluida Su obra
mirando cómo es buena!...

(“El canto de la alondra”, 63)

En la quinta y última jornada del libro, el poeta retoma el asunto de la “belleza” como ideal estético que se fundamenta en valores cristianos; pero ahora se cuestiona si es posible encontrar la “belleza” en el escenario sombrío de la guerra moderna:

La humanidad, ¡alás! no huele a rosas.
¿Y dónde encontrar la belleza, Dios mío,
si todo es podredumbre
y dolor y miseria?
¡Oh Safo!, ¿tus rosas dónde se abren?
¡No es en el lodo humano
en donde alargan sus raíces!

(“Oda a Safo”, 82)

En estos versos de la “Oda a Safo” (uno de los poemas a los que más acude la crítica como ejemplo de lo que entiende como el rasgo vanguardista de *El soldado desconocido*) reaparece la idea de que la “belleza” es premisa del arte o la poesía. Mientras que en “El canto de la alondra” el poeta clama a Dios para que le otorgue el don de la “belleza para alabar” su nombre, en la “Oda a Safo” adopta un tono más pesimista, que niega la

posibilidad de hallarla en ese mundo degradado. La “Oda a Safo” corresponde a la etapa de desencanto que atraviesa el poeta soldado respecto de los ideales proclamados en el “Voluntario romántico”.¹⁸⁴ En la “Oda a Safo” el objeto de la búsqueda, el ideal de belleza, se identifica con el Jardín de Pieria, lugar donde habitaban las musas según la mitología griega:

Busqué el Jardín de Pieria
toda mi vida, en vano.
¡Aquí puedo decirlo:
Nunca hallé la belleza,
que todo es podredumbre
y dolor y miseria!

(“Oda a Safo”, 82)

El poeta soldado se enfrenta a la paradoja de entender la poesía como expresión, por igual, de la belleza y de la bondad, y, al mismo tiempo, crearla a partir de una experiencia en la que no tienen cabida esos valores estéticos y morales. Pero lejos de cambiar su concepción de la poesía o el arte, el poeta soldado se impone el tremendo desafío de desentrañar lo bello y lo bueno de esa adversa circunstancia bélica. Se podría decir que la propuesta del poeta no es “embellecer”, para enaltecer, la guerra, sino forjar su belleza –que no es lo mismo– exponiendo precisamente su fealdad, aunque resulte contradictorio.

Para esclarecer esta idea quizá sirva traer aquí algunas opiniones de Salomón de la Selva sobre la obra de su amigo Diego Rivera, que aparecen en el breve ensayo que tituló “El feísmo de Diego Rivera”.¹⁸⁵ En ese trabajo, el poeta nicaragüense afirma que el pintor mexicano tiene la cualidad, no de “embellecer” lo feo o lo miserable para hacerlo “digno”

¹⁸⁴ En el siguiente capítulo, en el apartado que dedicaré a reflexionar sobre los lineamientos estéticos del poemario, retomaré el tema de la belleza en relación con la postura modernista que manifiesta.

¹⁸⁵ S. de la S., “El feísmo de Diego Rivera” [Ms., fol. 2] [Archivo Salomón de la Selva] (El manuscrito no está fechado, pero puede especularse que data de la primera estancia de Salomón de la Selva en México, 1921-1925, que es cuando entra en contacto con Diego Rivera y escribe diversos artículos, e incluso poemas, para alabar su obra).

del arte,¹⁸⁶ sino de percibir y crear belleza aun en lo que puede considerarse no estético: “Cuando Diego Rivera en vez de embonitar nada se puso a crear belleza, en México hubo estupefacción. Para juzgarle la técnica faltaban conocimientos. Lo que las gentes decían horrorizadas era que malhaya un arte que pintaba tantas caras feas, tantos cuerpos feos”. De la Selva añade que: “La gritería en contra de Diego fue a base de emotividad estética. Hallaron ‘feísmo’ en sus figuras.” Y, a pesar de reconocer que su estética involucra elementos de fealdad, afirma de manera categórica: “Diego le tiene horror a lo feo. Su ebriedad es la belleza. Son orgías de beldad sus cuadros. Abomina lo chocante”.

Pero lo más interesante de la valoración estética del crítico nicaragüense sobre la obra de Rivera, para propósito de este análisis de *El soldado desconocido*, es su exaltación de la inspiración religiosa que encuentra en la propuesta artística del pintor mexicano:

Y es falso lo que de Diego chocara a las gentes fuese sus ideas [sic]. Su decoración del rostro del Anfiteatro de Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, nada tiene que pueda chocar a una mentalidad reaccionaria. Diego no se había despojado de la emoción religiosa que como buen poeta épico posee en alto grado, excepto que a veces pretende negarla, y esa decoración, ideológicamente, es de un misticismo, de un catolicismo, superior en intensidad a lo que se quiere de los decoradores de los templos cristianos. Allí la Fe, allí la Esperanza, allí la Caridad, plasmadas de purísima emoción romano-católica; allí los símbolos de los evangelistas; allí el símbolo de la Santísima Trinidad del dogma; allí las manos bendicentes en ecuménico acto de santificación; allí, finalmente, la Humanidad en Cruz para abrazar en comunismo místico-apostólico a todos los hombres [...] Pero eran creaciones de belleza, no figuras vulgares embellecidas.

Por la descripción de la pintura, tal pareciera que para Salomón de la Selva la emoción religiosa es esencial para salvar la obra artística de la vulgaridad o la fealdad; que

¹⁸⁶ En su ensayo, Salomón de la Selva subrayó la diferencia que encontraba entre “embellecer” y “crear belleza” en el arte. Opinó que la decadencia del arte en México se debía a la creencia de los artistas en que para crear “Arte Mayor” bastaba con embellecer cualquier motivo o figura: “Se creía [en México] que para hacer Arte Mayor bastaba con emplear sus recursos. Por ese declive se fue descendiendo y descendiendo hasta el abismo de creer que lo esencial del Arte era lo mismo que lo esencial de los oficios del barbero, del manicurista, del masajista, del peinador, embellecer, embonitar, hacer bonitos hasta los mendigos [...] Pintor que no embonitara figuras o paisajes, era declarado mal pintor.” (S. de la S., “El feísmo de Diego Rivera” [Ms., fol. 2]).

la belleza en esa obra de Rivera, estéticamente juzgada como “feísta”, radica en su correspondencia con valores y creencias religiosas cristianas.

Estas consideraciones sobre la estética del “feísmo” en el arte de Rivera echan luz sobre algunos aspectos de *El soldado desconocido*, ya que corresponden en cierta medida con los lineamientos artísticos que plantea el poemario; en particular, iluminan la cuestión del vínculo del arte con la religión. Como Rivera en su pintura, según la valora el mismo SdelaS, en *El soldado desconocido* el poeta acude a la religión, al “cristianismo”, al mismo tiempo que se inspira en motivos e imágenes de la mitología grecolatina, para crear belleza poética de la fealdad y la infamia de la guerra. El poeta de *El soldado desconocido* confía que la “emoción religiosa” podrá rescatar su poesía bélica, salvarla de la vulgaridad, a pesar de que en ella exponga la realidad de manera descarnada y prosaica.

4. LA CONFLUENCIA ESTÉTICA EN *EL SOLDADO DESCONOCIDO*

4.1 “EXTRACTO DE MI DIARIO DE GUERRA”; ILUMINACIONES DE WILLIAM BLAKE EN LOS VERSOS DEL SOLDADO

El 16 de marzo de 1935, en el *Repertorio Americano*, semanario costarricense de cultura hispánica, Salomón de la Selva publicó un artículo titulado “William Blake”, con la dedicatoria “Para mi hermano Rogerio”. Este artículo periodístico es de especial interés para el análisis de *El soldado desconocido*, ya que incluye un apartado que el propio autor titula “Extracto de mi diario de guerra”. Se trata de fragmentos de un diario que, según una nota editorial anónima, SdelaS habría enviado a las oficinas del *Repertorio Americano* unos catorce años antes de que se publicara: “Envío del autor: Nueva York, abril 25 de 1921”. Pero la historia del texto no termina ahí; al final del “extracto” enviado para su publicación en 1921, el autor anota el lugar y la fecha de su redacción: “Barraca de oficiales. Winchester, Hants [abreviatura de Hampshire], Inglaterra. Marzo, 1919.” Es decir, Salomón de la Selva habría escrito esas estampas de guerra cuando aún era soldado, recién terminada su terrible experiencia en el frente. En las páginas de ese supuesto diario, en las que el autor sintetiza su particular visión de la guerra, se aprecia claramente el germen literario de los poemas de *El soldado desconocido*. De hecho, algunos párrafos pueden considerarse como borradores en prosa de ciertos versos (o incluso de poemas enteros) del libro.

Si, en efecto, Salomón escribió esas notas en marzo de 1919, durante su estancia en las barracas de Inglaterra, entonces es probable que creara los poemas de *El soldado desconocido* después de esa fecha. Si fuera así, el diario podría considerarse la simiente de sus poemas de guerra. Sin embargo, respecto a la génesis del supuesto diario, como también de los poemas de *El soldado desconocido*, no se tiene aún mucha certeza, y caben diversas especulaciones.¹⁸⁷ Por ejemplo, cabe la posibilidad de que el autor haya creado algunos poemas al mismo tiempo que anotaba sus impresiones en el diario. Además, a pesar de que el extracto del diario está en español, esto no significa que el diario original y completo, si es que existió, estuviese escrito en esa lengua. Por las circunstancias en que redactó su diario, es decir, por coincidir la redacción con su experiencia como soldado del ejército británico, resulta más probable que el autor anotara su diario en inglés y no en español. De ser así, los fragmentos del diario que se conocen serían una traducción que el autor realizó para su publicación en el *Repertorio Americano*. Pero, más allá de las especulaciones sobre el origen creativo del supuesto diario y del poemario, lo cierto es la indiscutible afinidad entre ese “Extracto de mi diario de guerra” y algunos de los poemas de *El soldado desconocido*. Es notable la semejanza de estilo que ese “extracto” del diario de guerra del soldado guarda con las imágenes empleadas en el poemario, o bien, la similitud de los episodios que se evocan en ambos textos.

¹⁸⁷ Por desgracia, hasta el momento no he localizado, ni tengo noticia, de que el autor haya publicado más fragmentos de este diario de guerra. En el archivo Salomón de la Selva tampoco he encontrado ningún indicio —más allá del artículo citado— de que el diario, de donde se supone extrajo estas páginas, pudiera conservarse en alguna parte. Tampoco se tiene la certeza de que dicho manuscrito efectivamente existió. Lo cierto es que si un diario de repente apareciera, constituiría, sin duda, el antecedente más directo de *El soldado desconocido* (más directo, en todo caso, que los poemas de guerra de *Tropical Town*). Así lo indica, por lo menos, la semejanza de estilo que este “extracto de diario” guarda con las imágenes empleadas en el poemario, por no decir nada de la similitud en los episodios evocados. Es decir, el diario de guerra, escrito —o no— durante las semanas que SdelaS estuvo en el frente de batalla, habría sido la simiente de los poemas de *El soldado desconocido*.

El “extracto” funciona como una suerte de “introducción” al breve tratado que SdelaS escribe sobre la obra del poeta, artista y místico inglés William Blake (1757-1827). El autor divide su “extracto” en cinco fragmentos, pero, a diferencia de lo que suele ocurrir en un diario, no registra la fecha exacta de su redacción al inicio o al final de cada apartado. En su lugar, al final de cada fragmento anota la siguiente sentencia, que funciona como una especie de ritornelo: “Estas cosas, antes que yo las sintió William Blake. El alma de Blake está en el aire.” De esa manera, Salomón establece cierta correspondencia entre sus evocaciones de la guerra y la sensibilidad artística de Blake.¹⁸⁸

Es claro que el “Extracto de mi diario de guerra” está lejos de ser un mero documento o testimonio neutral de la experiencia de un soldado en la guerra: es una confesión filtrada por un temperamento poético, que dota al texto de notable intención estética.¹⁸⁹ De ahí que no sorprenda la cercanía de estos fragmentos de diario con el poemario, sobre todo si se considera que uno de los rasgos de la poesía de *El soldado desconocido* es, justamente, su tono íntimo y confesional.

Vistos en su conjunto, los cinco fragmentos del extracto se presentan dentro de una linealidad temporal que corresponde al transcurso de un solo día, del amanecer al

¹⁸⁸ Es muy posible que esta reiterada alusión a la sensibilidad artística del místico inglés no haya figurado en el diario propiamente dicho; que SdelaS la haya añadido *ex profeso* a la hora de componer este ensayo sobre Blake; al preparar el texto para su publicación, también es posible que haya acentuado el tono literario. El lenguaje poético, el uso de imágenes y otros recursos literarios, semejantes a los que el autor emplea en su poemario, advierte de la intención estética o literaria de esas páginas del diario.

¹⁸⁹ Vale la pena repetir aquí la definición del diario como género literario que ofrece Hans Rudolf Picard:

el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario: en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo. En el auténtico diario se hace patente de un modo inmediato el otro del yo. Tal otro se encuentra igualmente en la raíz de la escritura ficcional; sin embargo, ahí se oculta detrás de imágenes y acciones de lo imaginario, y, en cierto modo, queda absorbido en la obra. En las dos formas de escritura hay un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica —una realidad estética, por tanto—.

(Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1978), p. 116.)

anochecer. El primer fragmento, aunque sin fechar, ubica al soldado en un tiempo y un espacio más o menos específicos: la acción se desarrolla en la campiña inglesa una mañana de primavera, apenas terminada la guerra y ya lejos de las trincheras:

Otra vez la Primavera! Dios es bueno; y en verdad la vida es bella y la tierra sagrada. El horror de la guerra que me hirió el alma con herida que creía incurable, hoy me parece pesada pesadilla imposible. Flor pálida que recogí esta mañanita, yo no sé tu nombre ni tú sabes el mío, pero somos hermanos [...] Yo, como tú, nací hoy. Mis días pasados son raíces en el suelo. Hoy soy flor. Y del mismo modo como yo te arranqué, así siento que una mano potente y encendida de amor me arranca de mi vida pasada y me lleva consigo. Yo a ti y Dios a mí, los tres cómo nos queremos!...¹⁹⁰

En este primer fragmento, elementos del paisaje natural se presentan como signos y símbolos del proceso de transformación espiritual del soldado.¹⁹¹ La naturaleza floreciente de primavera se convierte en símbolo del renacer del soldado después de la catástrofe de la guerra. En el mismo fragmento, como poeta místico (a semejanza de Blake), el soldado cae en éxtasis y “ve” en el espectáculo de la naturaleza, en el cielo, signos o apariciones sagradas.

En el segundo fragmento, el autor es más preciso al mencionar el sitio desde donde escribe: “Entre las colinas de la Aurora (Moin Hill) y de Santa Catarina, en estas inmediaciones de Winchester”. La contemplación del paisaje lo lleva a evocar pasajes de la mitología anglosajona que sucedieron en ese lugar: las leyendas caballerescas del Rey Arturo, Ginebra y Lancelot. A esa evocación mítica le sigue la descripción del mismo paisaje, tal y como lo observa desde su presente como soldado:

Sólo encuentran mis ojos como corriente turbia el camino a la ciudad, repleto de soldados en kaki, yanquis y británicos de todas las armas, que van y vienen del pueblo a las barracas. Mi mirada, encantada de sol y de cielo y de tierra que

¹⁹⁰ Salomón de la Selva, “William Blake”, *Repertorio Americano*, 16 (1935), p. 169. En adelante se identificará en el cuerpo del texto el número de la página que corresponde a cada fragmento citado. En las citas de este texto respeto la puntuación del autor del artículo, quien, quizá siguiendo las normas de la lengua inglesa, emplea signos de admiración para cerrar una exclamación, mas no para abrirla.

¹⁹¹ En estas líneas se perfila esa realidad simbólica, “ — una realidad estética, por tanto—”, a la que se refiere Picard al definir el diario como un género literario (Art. cit., p. 116).

reverdece, ve en estos soldados demonios con cuernos, colas y pezuñas odiosas; seres que matan, que hieren, que cometen sacrilegios contra la divinidad de la carne humana, destrozándola; seres que han permitido se les quite la libertad y la voluntad; esclavos, demonios, prole de Satanás, trastos de la guerra, malditos!... (169)

En el tercer fragmento, aún bajo la luz del día, el soldado fija su mirada en el súbito vuelo de una alondra, que por un momento adquiere un intenso valor simbólico:

Súbita, de entre la hierba, una alondra se alzó. Se alzó cantando y batiendo las oscuras alas nerviosamente; y cantando se perdió en la luz.
Oh cantar loco y divino de la alondra, cómo me haces llorar! Prodigiosa canción nunca dos veces la misma, pero siempre hecha de las mismas notas vibrantes, candentes, dulces; miel de fuego que gota a gota cae en mi corazón; rocío de luz; collar de cuentas de música; letanía de amor; besos de virgen que por primera vez le da su boca a un hombre; infinita alegría que me traspasa de dolor!.. (169)

En el cuarto fragmento la narración sufre un cambio de temporalidad: ha caído la noche y el soldado ya no se ubica a campo abierto, ni en los caminos, como en los tres fragmentos anteriores, sino en el pueblo donde se hallan las barracas (en el condado de Hampshire). El panorama nocturno que ofrece el pueblo es decadente y degradante, a juicio del soldado:

Al anoecer, y ya en la noche, antes de tocar a retiro los clarines, escondidos pero no velados en las sombras, soldados de los ejércitos victoriosos y mujeres del pueblo se entregan a placeres carnales en las orillas del camino...

Yo voy con el rostro encendido en vergüenza; pero comprendo que es mejor matar un niño en la cuna que criar en la carne deseos prohibidos.¹⁹²

La inmoralidad de los soldados no es obra de ellos, que han cedido su voluntad, sino de su condición de soldados. La inmoralidad de estas mujeres, viudas, lozanas, esposas con maridos ausentes, novias violadas antes de partir a Francia los batallones, cuyos prometidos nunca volverán, necesitadas todas, también es obra de la guerra. (169)

¹⁹² Esta frase parece inspirarse en uno de los "Proverbios del infierno" de William Blake: "Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires" (en Blake, *The marriage of heaven and hell*, John W. Luce and Company, Boston, 1906, p. 20).

Para el soldado la “perversión moral” representa uno de los peores estragos de la guerra. De ahí que establezca su distancia respecto a los “otros soldados”, quienes, a su juicio, han caído en la “inmoralidad” y la degradación debido a sus deseos carnales. Así, se niega a ser parte de la colectividad, a la que califica como “prole de Satanás”. Es tal su aversión a ese “deterioro moral” que declara preferir el infierno de las trincheras: “Oh, mil veces menos asquerosos y menos trágicos las trincheras, y el lodo perenne, y la sangre de los jóvenes en el cieno, y los muertos sin enterrar, y los ayes de los heridos, y los hospitales atestados de retazos de hombres, que este desperdicio de energía y pasión!” (169).

En el quinto y último fragmento del “Extracto de mi diario de guerra” el soldado se sitúa ya en las barracas, presto a descansar en su lecho de soldado. Refiere la inmundicia, el hedor, las condiciones infrahumanas del lugar que lo rodea: “En mi lecho de soldado, — tres tablas y un colchón inmundo, de pajas secas, entre frazadas hediondas a sudores y a orines y a cosas peores de quienes antes que yo se cobijaron en ellas— me he echado a descansar”. Si en el fragmento anterior denunció la perversión moral, en éste expone la degradación física, que completa el cuadro de deshumanización al cual la guerra ha sometido a los hombres: “Y estos piojos, jamás acabarán de chuparme la sangre”. A esta relación prosaica el autor añade, irónicamente, matices literarios, al recurrir a comparaciones entresacadas de la imaginería de los cuentos de hadas, muy del gusto modernista:

En la obscuridad de la barraca, los ruidos y los malos olores cobran forma. Son gnomos y espectros y duendes y quimeras que se me meten por los oídos y las narices y quieren afearme los pensamientos. Casi logran hacerme odiar a mis compañeros, y por ellos a la humanidad entera. Dios, qué feos son y fétidos los hombres. (170)

El “Extracto de mi diario de guerra” finaliza con un adagio que ilustra la voluntad del soldado de mantener sus valores morales, o espirituales, como una forma de contrarrestar la decadencia humana provocada por la guerra:

Los árboles donde arraigan las orquídeas nunca son frondosos, pronto se secan y no dan sombra generosa.

Yo seguí rumbo al mar, para hablar con el mar, y menos me fatigaron el sol y el polvo que ese pensamiento. Desde entonces, Dios sabe cómo he luchado por no dejar que arraiguen ni en mi cuerpo ni en mi alma las orquídeas.

Las orquídeas son los malos deseos que florecen en la carne y nos chupan la sangre; son los malos pensamientos que nos agotan la voluntad. (170)

Puede identificarse un hilo narrativo que da continuidad y unidad a los fragmentos: los sucesos que el soldado vive en el transcurso de un día, después de finalizada la guerra en las trincheras. Pero también, en un nivel simbólico, se aprecia la presencia de otro relato muy distinto: la conciencia que va tomando el soldado de su situación e identidad en un mundo degradado y deshumanizado, a causa de la guerra. En este sentido el argumento de estas páginas del diario es semejante al que estructura *El soldado desconocido*. En el análisis que se ha presentado antes del poemario se destacaron elementos que tienen una correspondencia muy clara con estas páginas del diario. Ambos textos coinciden, sobre todo, en la forma de desarrollar la acción, que se amplía para adquirir mayor fuerza simbólica, y, por ende, mayor valor estético.

Más allá de exponer las correspondencias textuales que establece el “extracto” del diario de guerra con el poemario, es importante evidenciar la profunda resonancia que tuvo la obra de Blake en la visión artística del poeta nicaragüense. Al inicio de esta tesis se ha referido de manera general la determinante influencia que ejerció la poesía inglesa en la formación literaria de Salomón de la Selva; ahora corresponde exponer, de manera

particular, la declarada afinidad poética que existe entre el autor de *El soldado desconocido* y el poeta místico inglés.

En el “Extracto de mi diario de guerra”, Salomón de la Selva confiesa una y otra vez su empatía con la sensibilidad poética de Blake, un autor a quien tiene especialmente presente a la hora de expresar su propia visión de los horrores de la guerra. Presentado como preámbulo –o primer apartado– de su artículo “William Blake”, el “extracto” prepara al lector para comprender la sensibilidad artística del poeta inglés, una sensibilidad tildada de “locura” por muchos de sus contemporáneos. Al subrayar en esos fragmentos de diario que sus vivencias de guerra, allí relatadas, son similares a las “sentidas y vistas” por el místico inglés, Salomón de la Selva confiere al poeta la calidad de visionario o de profeta, a la vez que lo señala como el referente más cercano de la perspectiva literaria desde la que construye su “visión” de la Gran Guerra.

Con el subtítulo “Su locura”, el segundo apartado del artículo resume algunos aspectos y circunstancias de la vida y obra de William Blake. Se hace especial hincapié en la inclinación del poeta inglés hacia el misticismo, rasgo que determinó su peculiar concepción del arte y de la realidad. En unas cuantas líneas, De la Selva traza la vida de Blake, una vida marcada por una educación familiar propensa a la lectura de místicos racionalistas como el filósofo sueco Emmanuel Swedenborg. Esta lectura predispuso el carácter de Blake hacia el desarrollo de una portentosa imaginación que desde niño lo hacía “ver a todas horas apariciones extraordinarias”. Según De la Selva, Blake veía a “Dios asomándose a la ventana de su aposento, los árboles del patio florecidos de ángeles,

demonios y las ánimas de poetas, de parientes y amigos, se le aparecían de continuo y con ellos platicaba con mayor desenfado que con los vivos...”¹⁹³

Salomón cita en su artículo una confesión de Blake, entresacada de una carta que el poeta inglés dirigió a su amigo escultor e ilustrador John Flaxman, en la que alude a los horrores de la guerra (en ese caso de la guerra americana y de la Revolución Francesa):

Arriba en los cielos se me han aparecido terrores; comenzó la Guerra americana; todos sus negros horrores pasaron antes mis ojos, rumbo a Francia, a través del Atlántico; entonces envuelta en espesas nubes, comenzó la Revolución francesa; y mis ángeles me han dicho que viendo semejantes visiones, no podría subsistir en la tierra si no fuese por mi conjunción con Flaxman, quien sabe perdonar mi nervioso temor. (170).

El autor nicaragüense parece identificarse con la imagen de Blake como poeta “visionario” de los “negros horrores” de la guerra.

En el artículo, De la Selva argumenta que Blake logró adelantarse a ciertas propuestas visionarias modernas gracias a su aguda sensibilidad artística, percibida en su tiempo como locura: “La locura de Blake todavía se discute. Su personalidad literaria, de dibujante y pensador se ha impuesto definitivamente en el arte moderno y en las modernas corrientes filosóficas, y la idiosincrasia de su genio ha sido tema de largas disquisiciones de hace más de medio siglo”. De ese modo, extiende la influencia de Blake más allá del romanticismo, del cual se le conoce como precursor, hasta las corrientes artísticas de su tiempo, de la modernidad.

La clarividencia de Blake fue sorprendente: mediante alegorías míticas y religiosas, supo retratar el fatídico escenario de la era moderna, azotada por la guerra, que poetas como Salomón de la Selva sintieron en carne propia. Por tal motivo, no es extraño que el autor nicaragüense retomara y valorara el arte de Blake que, de alguna manera, predijo en

¹⁹³ Salomón de la Selva, “William Blake”, p. 170.

gran medida las funestas consecuencias de la guerra moderna. Como bien explica Jacob Bronowski refiriéndose a Blake:

En todos sus poemas resuenan los pasos de hierro de la era moderna: la guerra, la opresión, la máquina, la pobreza y la pérdida de personalidad. Este es el poder profético de Blake, que sintió los desastres venideros de la guerra, el imperio y la industria en su propia carne, mucho antes que los políticos y los economistas temblaran ante su sombra.¹⁹⁴

No fue sino hasta que las terribles vivencias de la Gran Guerra corroboraron lo acertado de sus visiones, cuando se rescató del descrédito la obra de este extraordinario poeta y artista inglés. Salomón de la Selva tuvo, precisamente, el propósito de sumarse a la reivindicación de la imagen artística de Blake. No sólo intentó explicar y defender la singularidad de su sensibilidad poética, sino que, incluso consideró imprescindible revalorar y asimilar su estética para expresar poéticamente los horrores de la guerra.¹⁹⁵

En el artículo citado, Salomón de la Selva reflexiona sobre la originalidad de la propuesta de Blake, dejando entrever que comulga con el pensamiento del místico inglés. En la obra de Blake, el nicaragüense destaca la preminencia de la imaginación como vía de conocimiento de la realidad y del mundo. Y considera que esta portentosa imaginación está íntimamente relacionada con la experiencia mística del poeta:

El más amplio misticismo tiene sus raíces en este fenómeno de la imaginación aguzada y ampliada hasta convertirse en verdadero sentido; y así como la luz es el medio de la vista, ya que la visión material no es sino el discernimiento de grados y calidades de luz, la fe es el medio de que se vale la superimaginación activa. (171).

¹⁹⁴ *Apud* Jody Cox, *William Blake, flagelo de tiranos*, trad. Gemma Galdón, Intervención Cultural/ El Viejo Topo, Madrid, 2004, p. 12.

¹⁹⁵ Hasta nuestros días la obra de Blake es todavía punto de referencia habitual para los artistas y poetas que se oponen a las guerras, o bien para aquellos de espíritu revolucionario. En sus poemas Blake no sólo advirtió sobre las consecuencias de la modernidad: también defendió en muchos ámbitos lo que hoy en día se conoce como los derechos humanos.

Desde luego, esta extraordinaria capacidad imaginativa de Blake ha sido señalada por muchos otros lectores. Por ejemplo, por el poeta español Luis Cernuda, quien, en un ensayo sobre su pensamiento, define con mayor precisión en qué consiste esta preeminencia de la imaginación. Según Cernuda, la visión artística de Blake involucra un proceso que puede llamarse una visión “doble”. Es decir, el estado visionario no supone un abandono de la percepción normal del mundo. La imaginación, como medio de conocimiento, no implica la negación de la realidad sensible (la que se “ve” con los ojos, la que se “siente” con el tacto, etc.): esta percepción sensorial se conserva, pero sobre ella se sobrepone esa otra realidad que se vislumbra mediante la imaginación. De hecho, en la experiencia artística de Blake esta “doble visión” se desarrolla como un recurso que permite al artista soportar y asimilar la dolorosa realidad circundante. No se niega la realidad, ni se huye de ella, sino que se “ve” y se asimila desde otro ángulo, desde la perspectiva de la imaginación. Escribe Cernuda:

Para adquirir la visión doble hay que impulsar al intelecto, ejercitarlo en la acción, forzar la visión hacia dentro, no hacia fuera, y así entra el místico en la eternidad. De tal manera suprime Blake, paradójicamente, la extrañeza del mundo circundante, que tan doloroso es para el hombre consciente; y gracias a la visión interior anima la realidad exterior.¹⁹⁶

En *El soldado desconocido* se advierte esta suerte de mecanismo de asimilación y expresión poética de la realidad, llamada la “doble visión”. Como se ha mostrado en el análisis expuesto en un capítulo anterior, el poeta presenta su visión de la guerra a partir de un doble registro discursivo, al que corresponden distintas nociones espacio-temporales. Como se ha explicado en otro momento, en el poemario se puede identificar, por un lado,

¹⁹⁶ Luis Cernuda, “William Blake”, *Pensamiento poético en la lírica inglesa: siglo XIX*, UNAM, México, 1958; recogido en Cernuda, *Prosa II*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, p. 282.

una visión “realista”, expresada en términos prosaicos, de los hechos o vivencias bélicas del “yo” poético, el soldado; y por otro, una perspectiva “mística y mítica”, verbalizada en un lenguaje más poético, con metáforas o imágenes de carácter místico o religioso. De manera que no es difícil reconocer en esta doble perspectiva de los hechos bélicos que estructura y da unidad al poemario resonancias de la noción de “doble visión” que, según expone Luis Cernuda, es medular en la propuesta artística de Blake.

Salomón de la Selva, como después Luis Cernuda, explica que en la poética de Blake la imaginación es la facultad privilegiada que permite al ser humano acceder a lo trascendente de la realidad. Para Blake, según consigna Cernuda, “la imaginación es la visión divina, no del mundo ni del hombre, ni procedente del hombre en cuanto hombre natural, sino en cuanto hombre espiritual”.¹⁹⁷ En *El soldado desconocido* se aprecian, como se ha mostrado, estas dos “visiones”, la del “yo” poético como “hombre natural”, como soldado, que sufre en carne viva los horrores de las trincheras y que las relata con toda su crudeza, y la visión *otra*, la del “yo” como hombre espiritual, como poeta, más que como soldado. La alternancia de estas dos visiones corresponde también, según lo plantea Cernuda, a la perspectiva poética de Blake. Ya que, como apunta el poeta y crítico español, “no podemos prolongar a voluntad la visión doble: su tiempo es el de ‘una pulsación arterial’ como define y mide Blake la equivalencia temporal nuestra de dicha visión”.¹⁹⁸ Recuérdense los poemas de la Jornada Tercera, “Mêlée”, en los que con mayor claridad pueden advertirse las dos distintas visiones de la realidad bélica, en los que se pueden seguir más de cerca cómo las dos percepciones del mundo convergen mediante el cambio abrupto de tonos y estilos. En esa “jornada” poética, como se ha detallado antes, poemas

¹⁹⁷ Art.cit., p. 282.

¹⁹⁸ *Idem.*

como “Heridos”, “Comienzo de batalla”, “Al asalto”, “Poilu”, “Elegía”, e incluso algunos más en forma de “Carta”, composiciones todas que refieren los aspectos más realistas, cotidianos y terribles del día a día del soldado en las trincheras, contrastan con otros poemas como “La Bala”, “Curiosidad”, “Granadas”, “Granadas de Gas asfixiante”, y en especial “El canto de la alondra”, en los cuales el “yo” asume su condición de poeta y nos ofrece la realidad vista a través de la imaginación, plena de imágenes o metáforas. Es decir, el autor de *El soldado desconocido* recurre, a su manera, a esta “doble visión” en la que la realidad material, sensible, perceptible por los sentidos comunes del hombre no se niega; por el contrario, se exagera su crudeza, al presentarse entrelazada con esa “otra realidad”, percibida mediante la facultad imaginativa del poeta, que intenta contrarrestar los efectos deshumanizadores de la guerra. Se puede distinguir, a lo largo del poemario un discurso plagado de visiones místicas y religiosas que presentan la realidad desde otra perspectiva, que no sólo no la niegan ni la remplazan, sino que incluso la mitifican y la animan, de manera similar a como sucede en la obra de Blake. Como lo sugiere el mismo Salomón de la Selva en su artículo citado, las palabras que Blake pone en voz del profeta Isaías, en un pasaje de *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, pueden leerse como el argumento que el mismo poeta inglés esgrime para explicar y defender su propia postura artística, la cual se expresa a su vez mediante revelaciones místicas:

Los profetas Isaías y Ezequiel comían conmigo. Yo les pregunté cómo se atrevían a afirmar tan libremente que Dios hablaba con ellos. ¿No habían pensado que, al afirmarlo, corrían el riesgo de ser incomprendidos y de prestar apoyo a la impostura?

Isaías respondió: “No he visto ni oído Dios alguno por medio de una percepción orgánica limitada, pero mis sentidos descubrían el infinito en cada cosa, y, desde entonces, estoy convencido y persuadido de que la voz de la indignación sincera es la voz de Dios...”¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Apud*, Salomón de la Selva, “William Blake”, p. 171.

Otra de las correspondencias palmarias entre la poesía de *El soldado desconocido* y la propuesta artística de Blake es la concepción religiosa que sustenta su expresión poética. Chesterton observó la notable inclinación católica, singular en su tiempo, que se advierte en la obra de Blake, en particular en *El matrimonio del Cielo y del Infierno*: “En aquella edad que fue la suya, nacionalista y evidentemente protestante, Blake se vio, con frecuencia, vituperado por su inclinación hacia el Catolicismo; pero se habría sorprendido al notar que había de alcanzarlo.”²⁰⁰

Tal vez por ser él mismo católico, Chesterton seguramente exageraba al hablar de una supuesta “inclinación” de Blake hacia el catolicismo. Porque, como señala Luis Cernuda, la exaltación que el romántico inglés expresa hacia la figura de Cristo no se compagina fácilmente con la doctrina cristiana. Al contrario: “Blake inventa su propia mitología y teología [...] a veces usa conceptos reconocidos y aceptados por el cristianismo, pero dándoles una justificación enteramente personal al propio poeta.”²⁰¹ En esa teología y mitología “personal” de Blake, Cernuda reconoce el lugar capital que tiene la imagen de Cristo, pero encuentra que “es en extremo distinta de la figura y enseñanza de Cristo según la religión cristiana, ya en su versión católica, ya en sus versiones protestantes”.²⁰²

²⁰⁰ *Apud* Salomón de la Selva, “William Blake”, p. 7

²⁰¹ Cernuda, art. cit., p. 274.

²⁰² Como se ha demostrado en un anterior análisis, en la filosofía poética y mística de *El soldado desconocido* también es central la figura y la enseñanza de Cristo: su Evangelio constituye el eje de la visión religiosa que estructura el poemario. Y, de manera semejante al planteamiento de Blake, la figura de Cristo en *El soldado...* tampoco se adecua plenamente a la doctrina cristiana, ya sea en su versión “católica o protestante.” Se ha visto que la concepción religiosa del autor nicaragüense, a pesar de ser fundamentalmente católica, no se apega de manera ortodoxa a esa doctrina; que el paganismo grecolatino y la visión cristiana se funden en el pensamiento místico y religioso expresado en su poemario. Así que, a semejanza de Blake, Salomón de la Selva, en su poemario de guerra, también crea su “mitología y teología personal”, en la que, como se ha visto (por ejemplo, en “El canto de la Alondra”), las figuras de Jesucristo y Apolo se confunden y sus valores se concilian.

Tanto en los fragmentos de su “diario de guerra”, como en los poemas de *El soldado desconocido*, el poeta soldado asume la vivencia bélica como experiencia mística. En su concepción de misticismo destaca la singular relación que el poeta establece con la naturaleza. El papel central de esta relación en la poesía de Salomón de la Selva tiene resonancias también del pensamiento místico poético de William Blake. Como el poeta inglés, el poeta soldado de la Gran Guerra se arroga el papel de visionario de lo divino; cae en éxtasis místico y “ve” en el espectáculo de la naturaleza, en el cielo, signos o apariciones sagradas. En las páginas dedicadas al análisis de la relación del soldado poeta con el paisaje bélico se ha expuesto con detenimiento la relevancia de la descripción de la naturaleza para entender la visión mística y mítica de la guerra. Para Blake, el espectáculo de la naturaleza es continuo venero para la imaginación del hombre de genio; mediante su contemplación exacerbada el poeta místico puede alcanzar la “doble visión”:

El árbol que arranca a uno lágrimas de gozo, para los ojos de otro es sólo una cosa verde que estorba; algunos ven a la naturaleza toda ridiculez y deformidad, aunque no regularé por ellos mis proporciones, y hay quienes ni siquiera la ven. Mas a los ojos del hombre de imaginación la naturaleza es la imaginación misma: tal como el hombre es, así ve; tal como están formados sus ojos, así son sus poderes. Estáis equivocados ciertamente al decir que las visiones de fantasía no se encuentran en este mundo; para mí este mundo es una incesante visión de fantasía o imaginación.²⁰³

En *El soldado desconocido* la contemplación de la naturaleza detona esa “doble visión” que, según la concepción de Blake, caracteriza al poeta. Sin embargo, como se ha explicado, la configuración de la naturaleza en el poemario es más compleja; las descripciones de los paisajes naturales se entrelazan con una suerte de naturaleza “artificial”, compuesta de elementos propios del ámbito bélico. Se trata de una naturaleza agonizante, destruida por la violencia de las batallas: reconstruyéndola con su visión

²⁰³ Traducción de Luis Cernuda de un fragmento de una carta de William Blake a John Trusler del 23 de agosto de 1799. (*Apud*, art.cit., p. 278.)

fantástica o imaginativa, el poeta soldado pretende acceder a lo infinito. En los fragmentos del “diario de guerra”, que constituyen un antecedente del poemario, también es notoria esta percepción mística de la naturaleza:

Miro el cielo y no me parece cielo sino un arcángel de muchas alas de oro, vestido de azul, con velos blancos, cuya frente es luz que me deslumbra. Miro la tierra y no me parece tierra sino una virgen bella de tez trigueña que en su delantal va recogiendo cosas verdes y guijarros que brillan como piedras preciosas. Me miro a mí mismo y no puedo decir dónde mi carne acaba y el alma me principia, de tal modo este apasionado sentimiento de la belleza del mundo y de la verdad de Dios me ha espiritualizado por completo!... (169)

En este mismo fragmento también llama la atención la referencia a la armonía entre contrarios: cielo y tierra, carne (o cuerpo) y alma, que puede interpretarse como signo de que el soldado ha adquirido una nueva conciencia del mundo y de la vida. Cabe recordar que en el “Argumento” de *The marriage of heaven and hell* William Blake señala que la conciliación de contrarios es imprescindible para el progreso del hombre y del mundo: “Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, reason and energy, love and hate, are necessary to human existence. From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys reason; Evil is the active springing from Energy. Good is heaven. Evil is hell.”²⁰⁴ En la propuesta poética de *El soldado desconocido* también es importante la relación de conceptos antitéticos. A lo largo del poemario se advierte, en la conciencia del soldado, la paulatina integración de elementos opuestos: tierra (o infierno) y cielo, mal y bien, guerra y paz, cuerpo y alma, forma y fondo, paganismo y cristianismo, Apolo y Jesucristo.

²⁰⁴ William Blake, *The marriage of heaven and hell*, John W. Luce and Company, Boston, 1906, p. 7. Según la traducción de Xavier Villaurrutia: “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio son necesarios a la existencia humana. Brota de esos contrarios lo que las religiones llaman el Bien y el Mal. El Bien es el elemento pasivo sumiso a la razón. El Mal es el activo que brota de la energía. Bien es Cielo, Mal es Infierno”. Cito por la reedición facsimilar (Renacimiento, Sevilla, 2007) de la segunda edición de esta traducción: *El matrimonio del Cielo y del Infierno* (Séneca, México, 1942, p. 15). La primera edición en libro data de 1929 (México, Contemporáneos).

Tanto en su “diario de guerra”, como en el poemario, Salomón de la Selva rescata de Blake la imagen del poeta como profeta o visionario. Y esta pretensión mística-visionaria, enraizada en la poesía del romanticismo inglés que prefiguró William Blake, denuncia la encrucijada estética que tiene lugar en las páginas de *El soldado desconocido*.

4.2 NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE *EL SOLDADO DESCONOCIDO*

Sobre la recepción de *El soldado desconocido* en el momento de su publicación se tienen pocas noticias. Llama la atención esa indiferencia de la crítica hacia una obra que, años más tarde, sería reconocida como “hito” en la historia de la literatura hispanoamericana por la singularidad tanto de su estilo como del tema que elabora.²⁰⁵ Las escasas reseñas contemporáneas a la aparición de *El soldado desconocido* incluyen una nota de Luis de Urrutia y Arana que se publicó en *México Moderno*, revista en la que Salomón de la Selva colaboraba por esos años al lado de don Pedro Henríquez Ureña. La valoración que Urrutia y Arana realiza de la obra no es muy favorable, aunque, en realidad, no ofrece muchos argumentos para fundamentar su crítica. Por principio, el crítico arguye la falta de unidad del poemario:

La portada del genial pintor Diego María Rivera sirve de pórtico magnífico a los poemas del bardo nicaragüense.

²⁰⁵ En la indiferencia hacia el libro de Salomón de la Selva quizá hayan influido ciertas cuestiones de índole política o social. Además de ser un extranjero en México, en ese tiempo De la Selva no gozaba de la simpatía de algunos representantes de la élite intelectual mexicana (como lo advierten algunos documentos, en específico las cartas de Julio Torri y Alfonso Reyes que se citan en el apartado “Diálogos entre Salomón de la Selva y Pedro Henríquez Ureña”). Por otra parte, no hay que olvidar que *El soldado desconocido* apareció en un momento poco afortunado en las relaciones que Pedro Henríquez Ureña (el mentor y protector de Salomón de la Selva) tenía con la intelectualidad mexicana. Se puede conjeturar que si esta obra poética de Salomón de la Selva no recibió la atención que merecía en su momento se debió no sólo a que constituía una “rareza” en el panorama literario hispanoamericano de ese tiempo, sino también al hecho de que Henríquez Ureña, su mentor, no gozaba en ese momento de una situación privilegiada.

Y digo poemas porque aunque el autor haya querido dar, por el título, unidad a su libro, no logró sino a medias su objeto. Antes que un poema integrado y, sobre todo, eslabonado perfectamente por los diversos cantos, es a la manera de un diario, en el cual sólo puede existir el nexo de la voluntad, de la inteligencia, del recuerdo.

El libro como sinfonía es lo más lejano de este libro pequeño, y grande, de Salomón de la Selva.²⁰⁶

En la portada de la primera edición de *El soldado desconocido* (Cultura, México, 1922), el subtítulo presenta la obra como un poema: “*El soldado desconocido. Poema de Salomón de la Selva*”. Asimismo, hay que recordar que en el prólogo el autor también define su obra de modo semejante, como un solo “poema” (p.16). No es irrelevante, al parecer, que se puntualice la concepción de la obra como un “poema” único, ya que de esta manera se subraya su coherencia estructural y unidad de sentido, a pesar de su notable estructura fragmentada.

Más adelante en la misma reseña, con aparente indulgencia, el crítico arguye que los “defectos” –sobre todo formales– que encuentra en el poemario se explican por la “inexperiencia” del poeta, por su juventud. Y, más aún, con tono benevolente, se atreve a afirmar que el valor del poemario radica en la originalidad del tema que trata y la fuerza emotiva de la expresión poética:

Pero ello es sin importancia si se atiende al valor intrínseco de la idea y de la emoción. No pensemos en la forma [...] la “forma” es inferior. Y es lástima. [...] Como es muy joven el autor, la audacia que acierta da la mano al atrevimiento que comete un error, inesperado por fácil de evitar. Mas, sea de esto lo que sea, me complazco en saludar en el autor de *El Soldado Desconocido*, a uno de los poetas de la América Española más originales, más fuertes y más dignos de alabanza.²⁰⁷

Es claro que la valoración de Urrutia y Arana estaba limitada por una visión tradicionalista y acotada respecto de la poesía de su tiempo. El crítico exhibe su total

²⁰⁶ Luis de Urrutia y Arana, “*El soldado desconocido. Poema de Salomón de la Selva*”, *México Moderno*, 1º agosto de 1922, núm. 1, p. 65.

²⁰⁷ *Idem.*

incomprensión de la singularidad de la propuesta estética del poeta nicaragüense; lejos de apreciar los acentos innovadores del poemario, los advierte como signos de una carencia que le hace juzgar como “formalmente inferior” una obra que, por el contrario, sobresale por la riqueza y altura estética de sus rasgos estilísticos o formales. Lo interesante de rescatar este juicio crítico es advertir que, desde el momento de su publicación, *El soldado desconocido* provocó controversia debido a la peculiaridad de su estilo poético.

Si bien a Pedro Henríquez Ureña se deben las primeras valoraciones críticas de la poesía en inglés de Salomón de la Selva, sobre su poesía en español, y en específico sobre *El soldado desconocido*, el crítico dominicano fue menos elocuente: sólo se cuenta con las apreciaciones —siempre muy positivas y halagadoras— que incluyó en su correspondencia con distintos escritores e intelectuales de la época.²⁰⁸ Uno de los primeros y más importantes reconocimientos a la poesía en español de Salomón de la Selva fue la inclusión de varios poemas de *El soldado desconocido* en *Laurel*, la prestigiada antología de poesía española e hispanoamericana publicada en 1941. En su prólogo, Xavier Villaurrutia alude a la originalidad y la excelencia de los versos de *El soldado desconocido*, que justificaban su

²⁰⁸ Son de especial interés ciertas cartas dirigidas a Alfonso Reyes en las que se percibe claramente la voluntad de Pedro Henríquez Ureña de promover la obra de su amigo nicaragüense entre la intelectualidad mexicana. Así, en una carta fechada el 14 de febrero de 1922, Henríquez Ureña alude a la reciente publicación de *El soldado desconocido* en México, a la vez que le envía al escritor mexicano, quien estaba aún en su exilio madrileño, otras composiciones poéticas, al parecer de tono humorístico o paródico, del autor nicaragüense. Henríquez Ureña comenta a Reyes que cree que *El soldado desconocido* causará revuelo en el ambiente literario del momento: “Te mandaré cosas de Salomón de la Selva; está publicando su libro de poesía *El soldado desconocido* y escribiendo el Cancionero de Diego Rivera, del cual te enviaré el precioso diálogo sobre la muerte de *Rosita la Trueno*”. En otra carta del mismo mes, del 25 de febrero de 1922, don Pedro insiste en mencionar a Alfonso Reyes la publicación de *El soldado desconocido*, y en esta ocasión añade un brevísimo pero significativo juicio sobre la obra: “En Cultura ha salido el primer libro de Salomón de la Selva, con deliberadas exageraciones de fealdad, puede que haga ruido. Digo, es su primer libro en verso español”. En la respuesta a esas cartas, Alfonso Reyes no expresa opinión alguna sobre *El soldado desconocido*, y se limita a tachar de “impuplicable” la poesía humorística de Salomón de la Selva que Henríquez Ureña había encomiado, porque le parecen “guasas entre amigos, que de acá no se entienden”. La carta de Alfonso Reyes y la escasez de reseñas contemporáneas a la publicación del poemario hacen pensar que *El soldado desconocido*, de manera injustificada, no despertó el entusiasmo que Pedro Henríquez Ureña creía inminente. (Cfr. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983, t. 1.)

aparición en tan selecta antología de poesía hispánica moderna. Cuarenta años después, en 1982, en su epílogo a la reedición de *Laurel*, Octavio Paz dedica unas líneas laudatorias a Salomón de la Selva en las que exalta la renovación estética que aportó su poesía, así como la distinta asimilación de la literatura angloamericana contemporánea. Paz subraya, además, el carácter excepcional en el contexto hispanoamericano tanto del tema de la obra como del tratamiento literario de que es objeto. Afirma Octavio Paz que Salomón de la Selva

Fue el primero que en lengua española aprovechó las experiencias de la poesía norteamericana contemporánea; no sólo introdujo en el poema los giros coloquiales y el prosaísmo sino que el tema mismo de su libro único –*El soldado desconocido* (1922)– también fue novedoso en nuestra lírica: la primera guerra vista y vivida ‘en el *dug-out* hermético,/ sonoro de risas y de pedos/ como una comedia de Ben Jonson’.²⁰⁹

Cuando Paz subraya que la novedad y el interés de la obra radican en que el tema de la Guerra se presenta como un suceso “visto y vivido”, desde luego no se refiere tanto al interés biográfico o testimonial del libro, cuanto a la capacidad de esta poesía para evocar la Gran Guerra como una “vivencia” o una experiencia íntima a la vez que universal.

En 1959, Alí Chumacero publica un breve artículo periodístico sobre *El soldado desconocido*, en el suplemento *México en la Cultura*, donde alaba la calidad estética de los versos del poeta nicaragüense y hace notar el exacerbado realismo que los caracteriza: “Contra la hipocresía que bate las palmas en honor del *unknown soldier*, vierte en hermoso verso la vergüenza de las trincheras, evoca los piojos, la suspensión del tiempo entre el tiroteo, la saliva mal gastada en defensa de «la causa»”.²¹⁰

Sin embargo, fue hasta la publicación en 1979 de “Nota sobre la «otra vanguardia»”, ensayo de José Emilio Pacheco, cuando la crítica empezó a prestar más atención a la obra

²⁰⁹ Octavio Paz, “Epílogo”, *Laurel*, Trillas, México, 1986, p. 496.

²¹⁰ Alí Chumacero, “El poeta Salomón de la Selva”, *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades*, 16 de febrero de 1959, núm. 518, p. 6.

de Salomón de la Selva. En ese ensayo, Pacheco retoma el juicio de Alí Chumacero, y propone una lectura que, incluso, va más allá de las apreciaciones de Octavio Paz (aunque éstas sean posteriores), sobre la “modernidad” y originalidad de la poesía de Salomón de la Selva, pues afirma, de manera categórica, que *El soldado desconocido* es una obra que ayuda a fundar la “otra vanguardia” en México. El crítico mexicano percibe en la “modernidad” y peculiaridad del poemario, lo mismo que en el tono irónico de algunos de sus versos, aspectos de “otro” frente vanguardista que se caracteriza por la apropiación de los recursos poéticos de la *new poetry*. Explica que “Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de ‘ismos’ europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será conocida como vanguardia y llamada ‘antipoesía’ y ‘poesía conversacional’”.²¹¹ Y atribuye el surgimiento de esta corriente estética en México a Salomón de la Selva, Pedro Henríquez Ureña y Salvador Novo, con sus libros claves: la antología de *La poesía norteamericana moderna* (1924), *El soldado desconocido* (1922), *Espejo* (1933) y *Poemas proletarios* (1934). La poesía de esta “otra vanguardia” que el crítico define como “anti-poesía” conversacional tiene como característica principal el prosaísmo que expropia de la dicción poética angloamericana. Opina Pacheco que así como los modernistas habían ampliado el “repertorio lírico castellano con recursos aprendidos de Francia”, ahora estos poetas lo enriquecían con recursos tomados de la tradición poética angloamericana.²¹²

Los estudiosos de la obra de Salomón de la Selva, por lo general, coinciden con la interpretación de Pacheco, al considerar al autor nicaragüense como poeta de vanguardia, o al menos como precursor de “otra vanguardia” hispanoamericana. Es el caso, por ejemplo,

²¹¹ José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), pp. 327-329.

²¹² *Ídem*.

de Eduardo Arellano, autor de un ensayo titulado precisamente “Salomón de la Selva y la «otra vanguardia»” (1989), y de Stefan Baciú, cuyo ensayo sobre “Salomón de la Selva, precursor” identifica la “modernidad” de *El soldado desconocido* con el tono “de protesta” y de compromiso que descubre en dicho poemario.²¹³ También es el caso del poeta y crítico estadounidense Steven F. White, en su trabajo “Salomón de la Selva: Testimonial Poetry and World War I”, capítulo del libro *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, así como en su ensayo “Salomón de la Selva: poeta comprometido de la ‘otra’ vanguardia”.²¹⁴ En el texto escrito en inglés White reflexiona, aunque brevemente, sobre los conceptos de “vanguardia” y “otredad” propuestos por José Emilio Pacheco, y propone ligarlos a la noción de lo *experiencial* y testimonial.²¹⁵ Pero su interés parece centrarse, sobre todo, en probar la conciencia política del autor, y el desencanto hacia la cultura estadounidense que, según su lectura, se nota en los poemas de *El soldado desconocido*.

Frente a esos estudiosos que reivindican la raigambre vanguardista del poemario de Salomón de la Selva, y que destacan la intención de denuncia y compromiso social de la obra, se encuentran críticos, como Eduardo Zepeda Henríquez, que subrayan la marcada

²¹³Jorge Eduardo Arellano, “Salomón de la Selva y «La otra vanguardia»”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1989, núm. 18, p. 101; Stefan Baciú, “Salomón de la Selva, precursor”, *Homenaje a Salomón de la Selva, Cuadernos Universitarios*, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 5 (1969), pp. 96-109.

²¹⁴ En ambos textos, White retoma la lectura de José Emilio Pacheco. En su ensayo en español señala en *El soldado desconocido* su cercanía con el estilo realista en verso libre de algunos poetas de Estados Unidos; sin embargo, se centra sobre todo en las diferencias políticas que separaron a Salomón de la Selva de los poetas estadounidenses. Para White, el estudio de los cambios de “conciencia” o perspectiva sobre la Gran Guerra que se nota en la poesía inglesa explica la “evolución” de la poesía de Salomón de la Selva, de *Tropical Town* a *El soldado desconocido*.

²¹⁵ White reflexiona así: “Perhaps, however, Pacheco’s idea of *otherness* is simply an amplification of *vanguardia*, a bellicose, often vague, term assigned in retrospect by critics to quite divergent *poesías rupturistas*. Perhaps, again, the point of convergence between the facile dichotomies such as realism-surrealism or traditional-experimental is the *experiential*. The reader must distinguish between the experiences of the particular poet transformed into verse by a testimonial process of response and evaluation.” (Steven F. White, *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, Associated University Press, Lewisburg-London-Toronto, 1993, p. 119.)

permanencia de la estética modernista en ese primer poemario en español del autor nicaragüense. En su estudio “Desconocida herencia modernista en *El soldado desconocido*”, Zepeda Henríquez sostiene la preeminencia del legado de Darío, a la vez que aminora la importancia de los acentos vanguardistas: “En el rezagado modernismo salomoniano aparecen atenuados los caracteres del movimiento literario de Rubén Darío, y no se deciden aún los de nuestra vanguardia.”²¹⁶

Si bien comparto muchas de las opiniones de Zepeda Henríquez, dada la importancia de este asunto para la valoración final de *El soldado desconocido*, será conveniente detenerse un momento a detallar las deudas de Salomón de la Selva con el modernismo y, más específicamente, con su máximo exponente, Rubén Darío. El señalamiento crítico de Pacheco ha ejercido tanta influencia en los críticos que han venido después de él que resulta necesario documentar bien el caso sobre el supuesto vanguardismo del autor.

²¹⁶ Eduardo Zepeda Henríquez, “Desconocida herencia modernista en *El soldado desconocido*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23 (1994), p. 273.

4.3. ACENTOS DE DARÍO EN LOS CANTARES DEL SOLDADO

Según Zepeda Henríquez, a Salomón de la Selva le correspondería, por “lógica generacional”, oponerse al modernismo. El crítico opina que la poesía del nicaragüense no refleja esta rebeldía; por el contrario, se erige como “continuador de la herencia modernista de su compatriota epígono Rubén Darío”.²¹⁷ El desfase generacional que, a decir de Zepeda, caracterizó la obra de Selva respecto a la de sus contemporáneos hispanoamericanos se debe al hecho de que el reinado del modernismo en Nicaragua se prolongó más tiempo que en el resto del mundo hispánico.²¹⁸ (Acaso una razón importante para explicar la continua fidelidad de Salomón de la Selva al modernismo pueda encontrarse en su biografía. Para un nicaragüense educado como él en un mundo anglosajón, la perpetuación de la herencia modernista habría representado una manera de mantenerse fiel a su identidad hispanoamericana. Aunque dicho esto, hay que recordar el fervor panamericanista de Salomón, que hizo que intentara integrar esa identidad hispanoamericana a la angloamericana. También es muy probable que su estrecha relación personal con Darío, sobre todo durante los últimos meses de vida del autor de *Cantos de vida y esperanza*, haya influido en su firme devoción al movimiento modernista.)

²¹⁷ Art. cit., p. 274 .

²¹⁸ Para Zepeda, los poetas nicaragüenses de la generación que va de 1905 a 1919 —y que incluye a Ramón Sáenz Morales, Azarías H. Pallais y Alfonso Cortés— muestran una marcada fidelidad al modernismo. De hecho, Pallais y Cortés, junto con Salomón de la Selva, herederos poéticos todos ellos de Darío, son conocidos en Nicaragua como los Tres Grandes. En el presente contexto es interesante observar que, si bien la crítica se les reconoce a los tres como modernistas, también suele referirse a ellos como precursores de la vanguardia en Nicaragua. En su antología de *Poetas modernistas de Nicaragua*, por ejemplo, Julio Valle Castillo, subraya dicha condición al referirse a ellos. Sobre Azarías H. Pallais comenta que “la muchachada vanguardista lo proclamaba su precursor, su capellán”, mientras que de Cortés afirma que “el movimiento de vanguardia lo exaltó como precursor suyo”. También llama la atención algo que el mismo crítico afirma acerca de Sáenz Morales, poeta algo mayor en edad que sus cofrades postmodernistas: “en Sáenz Morales hay muchas excelencias modernistas, y por tanto es el mejor poeta del grupo capitalino y uno de los mejores del país”. Es decir, al ensalzar la obra de estos poetas, el crítico no sabe si explicar sus méritos en términos de su afiliación al modernismo o si en función de una vanguardia que, al parecer, anunciaron. Véase Julio Valle Castillo (ed.), *Poetas modernistas de Nicaragua*, Banco de América, Managua, 1978, pp. 202, 328, 301.

Incluso los rasgos de estilo y de contenido que han llevado a otros críticos a afirmar que *El soldado desconocido* es una obra fundacional de la “otra vanguardia”, para Zepeda son signos de la proyección, aunque atenuada, de la herencia modernista de Darío:

es lícito afirmar que el autor de *El soldado desconocido* fue consecuente con la poesía modernista hasta en esas expresiones malsonantes o esas asperezas, que —contra la opinión de ciertos críticos— no son privativas de rebeldías vanguardistas ni síntomas de novedad, a menos que se trate de un abuso del habla vulgar —que, por lo demás, no necesita ser canallesca para tener validez literaria—; pero adviértase que, desde luego, ése no es el caso de nuestro Salomón (Zepeda, 275).

Desde el primer poema, “Testamento”, que ya se ha analizado en otro momento de este trabajo, el poeta expresa concepciones éticas y estéticas acordes con la postura modernista de Rubén Darío. En la “Jornada Primera” del poemario, como se ha insistido, y en especial en el poema “Testamento”, se establece la postura idealista, romántica —y modernista— del sujeto poético antes de experimentar el conflicto bélico.²¹⁹

Si bien el heroísmo que se expresa en la “Jornada primera” denota su filiación modernista, cabe decir lo mismo de la concepción de la muerte que también se desarrolla allí: que es una concepción festiva y optimista semejante a la que puede advertirse en cierta poesía de Darío. El poema “La Muerte afina su violín” ratifica el tema esencial de la obra: el lidiar del “yo” poético con la muerte. Pero si bien el poeta reformula aquí el tema tradicional de la “danza de la Muerte”,²²⁰ la imagen de la muerte en este poema está lejos

²¹⁹ Cabe recordar aquí que, para Steven White, que sigue a su vez una clasificación establecida por John Silkin, estos primeros poemas del libro del nicaragüense están caracterizados por una “reflexión pasiva sobre las ideas patrióticas imperantes” (véase Steven F. White, “Salomón de la Selva, poeta comprometido de la otra vanguardia”, p. 915). En mi opinión, lo que llama la atención en los poemas de “Voluntario romántico” es precisamente *la ausencia* de alusiones a motivos patrióticos relacionados con la guerra. En los poemas de *El soldado desconocido*, en general, se advierte una visión humanista de la guerra, que se vive como un deber personal, de trascendencia vital para el individuo, para el “yo” poético, como ser humano. Es cierto que en los poemas de *Tropical Town and other poems*, como se ha visto, la ideología panamericanista es fundamento de su poética, pero en los poemas de “Voluntario romántico” esta ideología se ha transfigurado en un sentimiento humanista, en el que ya no es tan significativa la cuestión política ni los acentos patrióticos.

²²⁰ Este tema en literatura se remonta a la Edad Media, pero tuvo un auge importante en el ambiente artístico y literario del siglo XIX, sobre todo en el romanticismo. Es importante tener en cuenta el sustrato religioso de

de provocar angustia, temor o arrepentimiento, como era la intención de las danzas de la Muerte medievales. Al contrario, aunque macabra, la personificación de la muerte en este poema incita al “yo” poético, irónicamente, al júbilo y a la celebración:²²¹

La Muerte afina su violín.
Ya está afinado. ¡Voy a bailar!
En el aire mi alma va a ser un jazzmín
leve, blanco y suave,
leve, blanco y suave...
[...]
En el aire mi alma va a ser una flor.
En el aire mi alma lo va a perfumar.
El olor de mi alma será el del amor.
¡Ay! y cuántos mancebos me van a envidiar.

(“La Muerte afina su violín, 24)

Los versos finales de la “La Muerte afina su violín” son una invitación a leer todo el poemario como la puesta en escena de la danza de la Muerte:

Ya terminó la introducción.
La danza comienza, la danza sin fin...
Y tañe las cuerdas de mi corazón
¡la Muerte que toca su alegre violín!

(“La Muerte afina su violín”, 24)

Eduardo Zepeda-Henríquez, en su breve artículo arriba citado, afirma que la idea heroica que Salomón de la Selva tiene de la muerte, como “vía de sublimación o medio para volver al orden primigenio”, es idéntica a la concepción “clásica y modernista de la

este tópico literario, pues la danza de la muerte tenía la intención religiosa de recordar a los seres humanos la banalidad de los placeres terrenales y la importancia de estar preparados para una digna muerte cristiana. Se satirizaban así las pretensiones de riqueza o poder de los hombres en la tierra, subrayando su igual sumisión a los designios de la Muerte.

²²¹Se percibe en este poema el vínculo con el pensamiento religioso cristiano, que será más acendrado en otros momentos del libro –y que ya se ha analizado en esta tesis–. El baile o encuentro con la muerte no se expone como un acontecimiento trágico o siniestro. El “yo” poético lo describe como un acto de amor, en términos cristianos, pero también idealistas o platónicos: “El olor de mi alma será el del amor”, afirma el poeta, empleando una imagen que corresponde a la visión religiosa del sacrificio de Cristo por el hombre.

muerte como pura desmaterialización, como un perfeccionamiento y una manera de salvación estética”.²²² El crítico cita algunos versos de Darío que constatan esta semejanza con los poemas de *El soldado desconocido*:

ARNEO

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

QUIRÓN

La Muerte es la victoria de la progenie humana.

MEDÓN

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

(“Coloquio de las Centauros”).²²³

Para Eduardo Zepeda, la visión optimista de la muerte que ofrecen los poemas de “Voluntario romántico” es clara proyección de la ética y de la estética modernistas que define al conjunto. Sin embargo, los poemas del “Voluntario romántico” se limitan a dar cuenta de la actitud del sujeto lírico antes de llegar a las trincheras.²²⁴ Es decir, aunque son evidentes los acentos rubendarianos en esos poemas del “Voluntario romántico”, no hay que olvidar, como ya se ha demostrado en otro momento, que las concepciones éticas y estéticas que plantean esos primeros poemas adquieren otros matices o se transforman según el sujeto lírico se interna en la experiencia bélica. A medida que el sujeto lírico

²²² Eduardo Zepeda-Henríquez, “Desconocida herencia modernista en *El soldado desconocido*”, p. 274.

²²³ Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesía de Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 209.

²²⁴ Es decir, no puede tomarse los primeros poemas de la jornada como ejemplo de una noción ética y estética definitiva del poemario, pues, precisamente, la riqueza del libro radica en gran medida en la renovación paulatina de lineamientos éticos y estéticos anunciados en un principio.

enfrenta sus ideales con la realidad desoladora de las trincheras, se observa en el poemario, por una parte, un cambio en la visión de mundo, y por otra, una modificación en el estilo poético.

Los primeros poemas, es cierto, ofrecen una visión idealista, romántico-modernista, respecto de la muerte y la guerra, pero esa visión no se mantiene intacta al avanzar el poemario. Los horrores de la guerra que testimonian los poemas de las siguientes jornadas exponen una concepción de la muerte más realista, materialista y desoladora, ajena al tono heroico y festivo de los poemas iniciales. Pero, en realidad, la visión idealista y modernista de la “muerte” no desaparece del todo, sino que se enfrenta a esa otra perspectiva que adquiere el poeta al tomar conciencia de la realidad bélica.

Poemas como “Comienzo de batalla” exponen otra imagen, degradante, de la muerte en la guerra:

Arrastrándose sobre el lodo de *No Man's Land*,
ora quedándose inmóviles como un tronco de árbol,
para que no los delataran los cohetes de luz,
ora corriendo como iguanas al quedar todo oscuro,
—¡tropezando cuántas veces,
cuántas veces hundiéndose en charcas putrefactas
y al alargar la mano sobre el suelo
metiéndola en la boca de un cadáver!—
así, noche tras noche, nuestros hombres
llegaron hasta las trincheras opuestas
y volvieron con el mismo sigilo, el mismo espanto,
envejecidos años en una sola noche.
[...]
Echados en el lodo
hay muchos vomitando los pulmones.
Relinchan, presa de los estertores de la muerte.

(“Comienzo de batalla”, 40-41)

En estos versos destaca la caracterización de los soldados como animales que avanzan hacia la muerte —“iguanas” o potros que “relinchan, presa de los estertores de la muerte”—. Los soldados pierden su identidad, y por tanto, su individualidad, al morir en las trincheras. Y la identidad es uno de los rasgos esenciales para forjar la leyenda del héroe, a la que aspira el sujeto lírico, según lo declara en el poema “Testamento” (“la gloria de mi muerte/ os lego y mi leyenda”, p. 23). En contraste con otros poemas, en “Comienzo de batalla” la muerte no se presenta de manera romántica o idealista, como sí se presenta la “novia” o la “enamorada” que el soldado pretende o añora, sino como la realidad cotidiana y vil que debe enfrentar el soldado.

En el poema “Camouflage”, el poeta soldado se refiere de nuevo el vacío y la pérdida de la identidad que implica la muerte en las circunstancias que padece: “Parece que hace siglos/ que no me miro al espejo,/ y en los ojos de los vivos/ por vergüenza no puedo/ y no reflejan nada los ojos de los muertos.” (“Camouflage”, 44). Versos más adelante, en el mismo poema, el poeta soldado expresa cómo la guerra o la lucha constante con la muerte lo ha transformado, al grado de que se desconoce a sí mismo: “¡El apego a la vida me debe de haber mudado/ para que cuando me busque no me conozca la muerte!” (“Camouflage”, 44). En el poema “Meditación” declara de manera más directa su percepción de la muerte en las trincheras como degradante y sin gloria o heroísmo: “Y nada es tan cobarde ni tan mezquino/ como el morir uniformados mil al día/ renunciando el derecho divino: / la individualidad de la agonía” (“Meditación”, 87).

Así, en el poemario se advierten dos concepciones de la muerte, al parecer antitéticas, y que, sin embargo, se entrelazan y confunden: la primera, idealista y espiritual, y la segunda, realista, o bien materialista. También debe advertirse que a lo largo del poemario se distinguen dos maneras de anotar la palabra muerte, en ocasiones aparece con

minúscula, y en otras con mayúscula. Por lo común, cuando aparece personificada, la “Muerte”, escrita con mayúscula, presenta atributos románticos o idealistas. Así, en el poema de la Jornada Primera, antes analizado, “La Muerte afina su violín”, la Muerte adquiere categoría de personaje; del mismo modo en poemas como “Al asalto”: “—¡Miren aquella luz!/ —¿Será la Muerte?/ —¡Es el sol!.../—¡Avance!” (“Al asalto”, 45); y, de manera particular, en dos de los cuatro cantares que incluye el poemario. En estos “Cantares” el tema amoroso se asocia, de manera explícita, con el motivo de la muerte, una relación muy del gusto modernista. En el “Cantar [3]” y el “Cantar [4]” la imagen de la muerte y de la enamorada o novia del poeta se entrelazan; y no se olvide que en la estética modernista el amor suele ligarse de manera estrecha con la concepción de la muerte. Las “muertas enamoradas” son *leit motiv* de la imaginería modernista, tanto en prosa como en poesía. En *El soldado desconocido* el poeta retoma y reformula ese motivo. En algunos poemas, el poeta suele referirse a la muerte como a una amada o a una novia que espera. Pero es en los “Cantares” donde resulta más evidente esta identificación:

Voy a tener una novia,
—si mi esperanza no yerra—
dulce como el dormir mucho,
¡que es todo lo que yo quiero!

Y habrá de llevar el nombre
con que digo que se llama,
y si no lleva ese nombre
¡que le den el de la Muerte!

(“Cantar [3]”, 109)

Y en el “Cantar [4]”, imitando las composiciones de la lírica popular antigua, el poeta se dirige a la Muerte como a una amada:

La Muerte que espero, ¿qué hará que no viene?

Hace tiempo la aguardo: Olvidado me tiene.

¡Se habrán cerrado todos los caminos!
Olvidado me tiene, por otros amores;
o tal vez se retarda, segando flores.
("Cantar [4]", 110)

En *El soldado desconocido* el discurso amoroso se empalma con el tema bélico: la atracción del soldado por la guerra, y, por tanto, por la muerte, se expresa en términos de una relación amorosa. Como en la poesía modernista, en *El soldado desconocido* la concepción del amor, lo mismo que de la guerra y la muerte, se presenta como una lucha entre lo espiritual o ideal y lo material o realista. La visión idealista o romántica que tiene el poeta de la guerra, antes de vivirla, se corresponde con su concepción del amor. Su ideal amoroso tiene también mucho de romántico: lo personifica la mujer virgen o pura, como lo expresa el poeta en el poema "De profundis", en otro momento analizado: "¡Arcángel San Gabriel/ anúnciame a una virgen!" (p. 73). Pero la realidad a la que se enfrenta niega al soldado la posibilidad de hallar esos ideales. Su ideal amoroso no cabe en el mundo degradado de la modernidad, cuya consecuencia más fatídica es la Gran Guerra. Así lo advierte, sobre todo, al recorrer como *flâneur* las calles de Londres, en la Jornada Cuarta: "Quiero dormir acompañado./ ¡Es la única noche que me queda,/ pero las rameras y las casadas me dan asco!" ("De profundis", 73). El soldado poeta se debate, entonces, entre la añoranza, o la fe en lograr el ideal, y la desesperanza, la angustia por el fracaso de sus aspiraciones. En "Recuerdo", también exclama su inquietud por no poder ni siquiera conservar en el sueño o en el recuerdo su ideal de amor y de belleza, inmerso como está en la degradación y la miseria: "¿Cómo puedo soñar contigo que eres bella,/ si las carcajadas de los hombres/ y los relinchos de las bestias/ y ciertas luces rojas/ que hay sobre ciertas puertas/ me acongojan?" ("Recuerdo", 111).

La serie de “Cartas” insertas en el poemario exponen con claridad el ideal amoroso, la imagen de la novia ausente, que el soldado añora y que representa la armonía, pureza e inocencia de un paraíso perdido: “lo único que creo/ es que la guerra es mala./ Tus palabras hermosas / me avergüenzan por eso” (“Carta”[2], 55). La nostalgia por el paraíso perdido se advierte, en particular, en esas epístolas, en las que el poeta, con el tono íntimo y confesional del género, expresa su profunda decepción ante la realidad de la guerra, su desesperanza y el deseo de recuperar sus ideales.

En el poemario el amor, la belleza y la muerte heroica se definen a partir del sentimiento religioso cristiano. Para que su propia muerte pueda tener algún sentido, alguna trascendencia, el poeta soldado intenta equiparar su desventura con el martirio y sacrificio de Cristo. Sobra acaso mencionar que en este hondo cristianismo puede también percibirse la influencia de Darío. La crisis religiosa, nacida de la pretensión de conciliar lo espiritual con lo material, lo ideal con lo real, también formó parte de la sensibilidad modernista. Además, el sincretismo religioso que se percibe en el poemario, en particular la comunión entre cristianismo y paganismo que se ha tratado en otro capítulo, es también afín a la sensibilidad modernista.

En cuanto al estilo, es notable la recurrencia a la estética modernista. La adjetivación en el poemario denota con claridad esa raigambre. Como bien hace notar Zepeda Henríquez, “el adjetivo de Salomón es allí [en *El soldado...*] tan selecto como el de Darío; un adjetivo no hallado, sino buscado, y no nacido en las trincheras, sino a la luz de la cultura” (Zepeda, 277). El cultismo que se advierte en la adjetivación refinada en algunos poemas es otro de los rasgos de la poesía de *El soldado...* que evocan los acentos poéticos de Darío. Este “rebuscamiento” estilístico en el poemario, usual en la poesía modernista, es el que ofrece una visión idealista de la guerra: una visión que contrasta, como ya se ha

insistido, con otro tono más prosaico, el de la perspectiva realista y desoladora de la experiencia bélica. En mi opinión, el refinamiento lingüístico en algunos poemas que describen escenas de guerra suele incluso acentuar el impacto que la experiencia bélica tiene para el poeta soldado. Sorprende el refinamiento, sobre todo, en los poemas que refieren el ataque con granadas en las trincheras; en ellos el autor elige adjetivos sutiles, metáforas exquisitas, sinestesias, onomatopeyas, características de la estética modernista, para dar cuenta del terrorífico ataque con granadas de gases venenosos:

Porque me parecieron
pájaros que volaban las granadas,
—golondrinas de los atardeceres,—
me sorprendió como cosa de magia
ver que en donde caían
con un estruendo vasto, levantaban
espirituales árboles de tierra
maravillosos de troncos y de ramas.

(“Granadas”, 42)

Plo-plo-plo-plo hacen las granadas,
y cuando caen, plum.
Y en los días de sol su humo es una nube amarillosa,
y en los días de lluvia de una blancura esplendorosa.
¿Quién no se acuerda de los cuentos de hadas?
¿De los genios, de los duendes, de los gnomos?
¡Plo-plo-plo-plo...plum!
¡Plo-plo-plo-plo...
plo-plum-plo!

(Granadas de gas asfixiante”, 43)

El uso del estilo y de la imaginería modernista para poetizar el enfrentamiento con estas armas modernas, nunca antes utilizadas en una guerra, no conlleva, a mi modo de ver, que se la pueda considerar una poesía marmórea o artificiosa, no nacida “al calor de las trincheras”. Por el contrario, atestigua el sincero y desgarrado esfuerzo del poeta soldado

por hallar belleza en donde parece no haberla, y da cuenta de su total cercanía con el suceso. La descripción fantástica de las granadas da fe cabal del estupor del soldado poeta ante el espectáculo, terrible a la vez que fascinante, del ataque con esas armas. Además, en estos poemas, de tono aparentemente sereno y refinado, el poeta suele filtrar versos que, por su carácter más referencial, acentúan la tensión estética que es común a toda la obra. Así, el primer poema arriba citado finaliza con una exclamación que, con su realismo o referencialidad, interrumpe la descripción fantástica y de ensueño del ataque con granadas: “¡tantos deseos caben en sólo uno/ cuando se está casi muerto de cansancio!” (“Granadas”, 42); mientras que en el otro, el arranque lapidario de la segunda estrofa también rompe por completo el tono festivo y fantástico de la escena: “El gas que he respirado/ me dejó casi ciego” (“Granadas de gas asfixiante”, 43).

Otro rasgo explícito de la estética modernista es la presencia en el poemario de la imaginería medieval que se asocia con los cuentos de hadas. En efecto, hay poemas, como el mismo “Granadas de gas asfixiante” que se acaba de citar, que aluden a personajes y ambientes típicos de la literatura maravillosa de ambiente medieval: princesas, príncipes, gnomos o duendes, castillos, etc. Para forjar la dimensión mítica de su concepción de la guerra y su experiencia, el poeta acude a ese imaginario, muy del estilo dariano. En “Curiosidad”, por ejemplo, escribe: “Me siento como se sentiría/ un príncipe de cuento/ que ha cambiado palabra y corazón y anillo/ con una princesa de otra raza/ a quien jamás ha visto” (38).

A la hora de analizar las deudas de Salomón de la Selva con Rubén Darío, mención especial merecen las correspondencias que se observan con el poema *¡Pax!*, último legado poético a Salomón de la Selva por parte del decano del modernismo. *¡Pax!* (1915) es un poema visionario que ofrece una imagen apocalíptica de los estragos de la guerra europea;

por su parte, *El soldado desconocido* (1922) es un poema que corrobora, con la expresión cruda de la vivencia o el testimonio, los horrores de esa guerra. Hay un rasgo en particular del poema *¡Pax!* que es determinante también de la visión de la guerra que plantea *El soldado desconocido*; me refiero al discurso cristiano. El discurso religioso, arraigado en el catolicismo, fundamenta la visión de la guerra que ofrece *¡Pax!* como también fundamenta la visión de *El soldado desconocido*. La misma introducción explicativa de Darío a la lectura de su poema enfatiza su raigambre religiosa:

SEÑORAS, SEÑORES: Voy a dar lectura a un poema de Paz, en medio de tantos ecos de guerra. Encontraréis en él un marcado carácter religioso, lo cual queda bien en este inmenso país, que a pesar de sus vastas conquistas prácticas y de su constante lucha material, es el único en el mundo que tiene un Thanksgiving Day. Sé que para algunas gentes, como decía el famoso M. de Buloz, director de la *Revue des Deux Mondes*, Dios no es de actualidad. Yo creo, sin embargo, en el Dios que anima a las naciones trabajadoras, y no en el que invocan los conquistadores de pueblos y destructores de vidas, Atila, Dios & Comp. Limited. A medida que la ciencia avanza, el gran misterio aparece más impenetrable, pero más innegable.²²⁵

En su poema Darío toma imágenes de la Biblia y del Apocalipsis de San Juan para presentar un discurso alegórico que advierte de la catástrofe que sobrevendrá a la humanidad con la guerra:

Y nuestro siglo eléctrico y ensimismado,
entre fulgurantes destellos,
verá surgir a Aquel que fue anunciado
por Juan el de suaves cabellos.
Todo lo que está anunciado
en el Gran Libro han de ver las naciones,
ciegas a Dios, que a Dios invocan en preñado
tiempo de odios y angustias y ambiciones.²²⁶

Las alegorías bíblicas y apocalípticas de esta estrofa de *¡Pax!* recuerdan el breve poema en inglés de Salomón de la Selva, “A Prayer for The United States”, fechado en

²²⁵ Cit. Theodore Beardsley, “Rubén Darío and the Hispanic Society: the holograph manuscript of *¡Pax!*”, p. 10.

²²⁶ Rubén Darío, “Pax”, *Poesía de Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 480.

“August, 1917”, e incluido en la primera edición de *The Tropical Town and the Other Poems* (1918): “Apocalyptic blasts are ravaging over-sea./ With lure of flag and conquest the harlot War is wooing./ The horse John saw in Patmos its dread course is pursuing.– / I pray the Lord He shelter the stars that shelter me.”²²⁷

Además, el poema *¡Pax!* expone un mensaje esperanzador que se formula a partir de la figura de Jesucristo como salvador:

No, reyes... Que la guerra es infernal, es cierto;
cierto que duerme un lobo
en el alma del adanida;
mas también Jesucristo no está muerto,
y contra el homicidio, el odio, el robo,
Él es la luz, el Camino y la Vida.
(“Pax”, 481)

Poco tiempo más tarde, de manera más contundente, Salomón de la Selva de nuevo recurrirá a textos bíblicos, y sobre todo al discurso cristiano entretelado con imágenes y referencias de la tradición grecolatina, para dar expresión poética a sus vivencias bélicas en *El soldado desconocido*. Cabe decir que *¡Pax!* de Darío puede considerarse como un antecedente de la propuesta ética y estética que se perfila en la poesía de tema bélico de Salomón de la Selva, aunque, por supuesto, la obra de este último posee otros giros y significativas variantes que la dotan de singularidad. Tampoco hay que olvidar que en *El soldado desconocido*, Salomón de la Selva incluye un poema titulado precisamente “La paz”, si bien distinto –y, en mi opinión, superior– al de Darío en el tratamiento del tema, en el que presenta una serie de alegorías entresacadas de diversas tradiciones o contextos culturales y literarios. Cabe citar aquí dos fragmentos del exquisito poema de Salomón de la Selva:

–“Es una mujer bella

²²⁷ Salomón de la Selva, “A Prayer for The United States”, *Tropical Town and The Other Poems*, p. 71.

que ríe en los trigales verdes
y se duerme desnuda entre los surcos
de los campos dorados.
[...]
–“Es una mujer bella.
Muchas veces la he visto en la Avenida.
Lleva medias de seda
y chapines de raso,
guantes de cabritilla
que le cubren los brazos,
y pieles estupendas.

(“La Paz”, 88-89)

Tanto en el poema de Salomón, como en *¡Pax!* de Darío, la Paz se concibe como fuerza indisoluble de la guerra, como su otro rostro. Para los dos poetas, la historia se presenta, así, como devenir de alternancias entre guerra y paz. En la dialéctica entre ambas fuerzas –Guerra y Paz– se construye la historia de la humanidad.

Este poema, escrito por el máximo representante del modernismo hispanoamericano, es uno de los más cercanos a la propuesta artística de *El soldado desconocido*. En realidad, toda la obra poética de Salomón de la Selva dialoga con la de Darío.²²⁸ En los discursos y artículos que dedicó a Rubén Darío, Salomón de la Selva menciona con insistencia la profunda fe cristiana del vate. Así expone y justifica la filiación católica de su maestro:

La discusión de si Darío era cristiano verdadero o pagano ha sido ociosa. Darío era católico, como es católica su América. Era cristiano prístino, de aquellos contra quienes fulminaban los padres griegos porque seguían, a pesar del bautismo, enamorados de los misterios eleusinos. El cristianismo es una disciplina difícil; hay

²²⁸ Cabe mencionar que la crítica pocas veces toma como ejemplo del vanguardismo de Salomón de la Selva otra obra que no sea *El soldado desconocido*. Es de notar también que no sólo su primer poemario, *Tropical Town*, escrito en inglés antes de salir a la Gran Guerra, sino también toda la obra poética escrita por él en español después de redactado *El soldado desconocido* muestra, sin lugar a dudas, su filiación modernista dariana. Tanto en verso como en prosa De la Selva declaró abiertamente su deuda con Darío. Incluso, en los poemarios que publicó después de *El soldado desconocido* se advierte una suerte de “retorno” a la expresión modernista, asumida ahora de una manera más conservadora. Otro rasgo que llama la atención en su poética posterior es la marcada influencia del clasicismo grecolatino, tanto en la forma como en el contenido.

quienes creen que imposible. En esa disciplina creía Darío, y que la quebrantara no desdice su creencia.²²⁹

Los mismos argumentos pueden ayudar a discernir la propia inclinación religiosa de Salomón de la Selva. Como Darío, el autor de *El soldado desconocido* tampoco creía que su amor por la cultura grecolatina iba en contra de su devoción cristiana. La visión de la guerra que Darío expresa en “¡Pax!”, presenta en germen la línea ética y estética que Salomón de la Selva desarrolló en *El soldado desconocido*: humanismo, cristianismo, paganismo, modernismo. Es cierto que la clara presencia de rasgos modernistas en *El soldado desconocido* no niega sus acentos innovadores. Sin embargo, también es cierto que al explorar los límites de la estética modernista, Salomón de la Selva lo hace sin nunca romper del todo con ella.

Es innegable, como se ha mostrado, que en *El soldado desconocido* son nítidas e inconfundibles las huellas del modernismo dariano. El poemario postula una expresión estética y ética que, si bien escapa a categorizaciones, se nutre claramente de la tradición modernista. Es decir, el modernismo es, sin duda, uno de los cimientos más sólidos de la propuesta estética de esta obra. Sin embargo, a diferencia de Zepeda, no soy de la opinión de que el modernismo baste para definirla. Para comprender mejor la propuesta poética singular de *El soldado desconocido* habrá que reflexionar sobre tres conceptos sobre los que ha girado la crítica al evaluar los aportes poéticos de esta obra de Salomón de la Selva: modernismo, *modernism* y vanguardia.

²²⁹ Salomón de la Selva, “Rubén Darío”, *Romance*, 15 de febrero de 1941, p. 3.

4.4. LOS LINDEROS ESTÉTICOS: MODERNISMO, MODERNISM, “OTRA” VANGUARDIA

Hay mucho aún de confusión e imprecisiones respecto de las nociones teóricas que definen y delimitan estas tres posturas estéticas: modernismo, *modernism* y vanguardia. En primera instancia, habría que elucidar la distinción entre modernismo y *modernism*: dos conceptos que la crítica ha tendido a agrupar como parte de una misma corriente internacional.²³⁰ A pesar de esta ambigüedad se suele distinguir estos dos “modernismos” de acuerdo con el ámbito geográfico en el que surgieron. Así, en el mundo hispanoamericano, es evidente que “modernismo” se refiere al movimiento estético y cultural del cual fue epígono Rubén Darío. En el contexto anglosajón, en cambio, el término *modernism* se emplea para nombrar el movimiento estético que surgió en los años previos a la Gran Guerra, y del que fue máximo representante T. S. Eliot. Quizá también cierta precisión temporal distinga estos dos movimientos, pues el modernismo en Hispanoamérica vivió cierto auge unos años antes de que el *modernism* tuviera una presencia fuerte en las letras anglosajonas. El modernismo hispanoamericano coincidió sobre todo con la última década del siglo XIX y la primera del XX, mientras que el *modernism* en el ámbito anglosajón sigue prosperando durante mucho más tiempo. El *modernism*, de hecho, constituye la corriente principal, aunque no la única, de la literatura de lengua inglesa hasta por lo menos mediados del siglo XX. De manera que, cronológicamente, podría decirse que el *modernism* coincide más bien con una suerte de postmodernismo hispánico.

Definir estos dos *conceptos*, más allá de identificar los rasgos que los distinguen en el contexto cultural en el que surgieron, es una labor que ha ocupado a la crítica

²³⁰ Rosa Fernández Urtasun, “El modernismo en España: algunos conceptos críticos”. *Revista de Literatura*, Universidad de Navarra, 2004, núm. 66, p. 131.

contemporánea. Los teóricos, tanto del modernismo hispánico como del *modernism*, suelen señalar la imposibilidad de ofrecer una definición que los distinga claramente, por lo que prefieren sólo identificar aquellos rasgos estéticos y de contenido que tienen en común. Porque, en efecto, lo que parece cierto es que ambos modernismos comparten características. La influencia del *modernism* en Hispanoamérica, una influencia ejercida sobre todo a través del contacto con la literatura anglosajona, se vincula, por lo general, con la aparición de las vanguardias. En México se le suele asociar, por ejemplo, con el grupo de los Contemporáneos. Para José Emilio Pacheco los “precursores” de una vanguardia surgida por el contacto con la literatura angloamericana –y, por tanto, con el *modernism*– fueron Salomón de la Selva, Henríquez Ureña y Salvador Novo.

Andrew A. Anderson, al reflexionar sobre el caso de los poetas de la Generación del 27 en España, cree necesario distinguir y delimitar los tres términos: modernismo, *modernism* y vanguardia. Respecto a los dos últimos apunta que “ambos términos (Modernismo [así se refiere al *modernism*, con mayúscula, para distinguirlo del modernismo, con minúscula] y vanguardia) pueden considerarse, en una dimensión puramente formal, como contracorriente sociocultural que arranca de la crisis finisecular que se extiende hasta después de la Gran Guerra.”²³¹ Después precisa que “el Modernismo es cronológica y conceptualmente más abarcador y comprende, en parte, a la vanguardia.” Aunque para Anderson es innegable la estrecha relación de la vanguardia con el *modernism*, está convencido de que es un error pretender igualar ambos términos y considera necesario especificar sus distinciones.

²³¹ Andrew A. Anderson, *El Veintisiete en tela de juicio*, Gredos, Madrid, 2005, p. 285. En su estudio, Anderson escribe “Modernismo”, con la letra inicial en mayúscula, cuando se refiere al *modernism*, y “modernismo”, en minúsculas, cuando alude al movimiento hispánico. En este trabajo he optado por conservar el vocablo en inglés y en cursivas, *modernism*.

La imbricación de estos tres conceptos se explica porque los tres movimientos responden a un semejante malestar cultural. Son consecuencias de la “idea burguesa de modernidad”, entendida como una etapa en la historia de la civilización occidental. Es decir, la modernidad cultural, de la cual son manifestaciones estas corrientes estéticas, se define por su franco rechazo a los valores y actitudes típicamente calificados como burgueses.²³² Las conclusiones de Anderson sobre la distinción entre modernismo, *modernism* y vanguardia pueden contribuir a deshilvanar el tejido estético de *El soldado desconocido*. En la obra de Salomón de la Selva se difuminan los límites entre estas tres propuestas estéticas. El biculturalismo del autor propició la urdimbre de corrientes estéticas, anglosajona e hispana, que singulariza su obra. De modo que el Panamericanismo, tan defendido por Salomón de la Selva como postura política e ideológica, se expresa también en la poética de *El soldado desconocido*, ya que ahí consigue la fusión de las dos expresiones estéticas de la modernidad cultural de las dos Américas, el *modernism* y el modernismo.

El poeta de *El soldado desconocido* tiene conciencia de que las formas tradicionales o paradigmas poéticos del pasado no bastan para dar cuenta de la “Modernidad” y sus consecuencias desastrosas, por lo que se propone encontrar una expresión nueva: “¡Quién no tiene lira!/ Yo quiero algo diferente. / Algo hecho de este alambre de púas” (“La lira”, 39). Sin embargo, esta suerte de rechazo al pasado y sus límites estéticos no implica, paradójicamente, la ruptura con la tradición; al contrario, a lo largo del poemario el poeta acude a formas o recursos poéticos tradicionales y los moderniza, los adapta a nuevas circunstancias. Así el poemario está compuesto de “baladas”, “odas”, “elegías”, “cantares”, un “epigrama”, “cartas” (o epístolas), además de otros recursos estilísticos, que dan cuenta

²³² Cfr., Anderson, p. 280

de esta incorporación renovada de la tradición poética, inglesa e hispana. José Emilio Pacheco se refiere a la integración en *El soldado desconocido* de esas “antigüedades modernizadas” —a la manera de Ezra Pound y otros poetas del renacimiento poético anglosajón— como una consecuencia lógica de adoptar el prosaísmo de la *new poetry*.²³³ Es decir, para Pacheco, este rasgo de la poesía de SdelaS es un indicio de vanguardismo. Al parecer, el escritor mexicano asume la identificación de *modernism* con vanguardia. De manera que la afirmación de que el poemario es una obra de vanguardia entraña sólo un problema de conceptualización; pues implica aceptar que *modernism* y vanguardia son términos sinónimos, sin tener en cuenta las características que los distinguen.

Por el contrario, si se está de acuerdo con Anderson cuando asienta que “la vanguardia es más provocadora, radical, agresiva, extremista, rupturista y antitradicionalista que el Modernismo”,²³⁴ se tiene que esta “recuperación” de la tradición, aunque modernizada, en el poemario no concuerda del todo con la actitud radical de ruptura con el pasado que asumieron los vanguardistas. Es decir, la “actitud” que el poeta de *El soldado desconocido* adopta respecto de la tradición no parece ni radical ni provocadora. En ese tenor, y siguiendo a Anderson, podría decirse que la postura del poeta soldado es distinta a la de los vanguardistas, pero sí semejante a la que asumieron los escritores del *modernism* ante la tradición, que no rompieron del todo con el pasado, sino que retomaron algunos aspectos de la tradición para reelaborarlos a su manera.

Un punto más de quiebre entre el *modernism* y la vanguardia, en las consideraciones de Anderson, se relaciona con la apreciación del simbolismo. Los vanguardistas

²³³ Art. cit., p. 331

²³⁴ Art. cit., p. 287

manifestaron su repudio a la estética de esta escuela,²³⁵ mientras que en el *modernism* se puede reconocer una clara filiación con ella.²³⁶ Además, el modernismo hispanoamericano coincide con el simbolismo europeo. De manera que la marcada huella del simbolismo en la propuesta poética de *El soldado desconocido*, evidente sobre todo en la influencia ya comentada de William Blake, bien podría interpretarse como síntoma de su correspondencia con el sentir modernista, tanto anglosajón como hispanoamericano. La reacción contra la tradición simbolista –y contra el modernismo, en el contexto hispanoamericano– es típica del movimiento de vanguardia. Y esta rebeldía o rechazo suele manifestarse, en ocasiones, en forma de parodia. De hecho, Anderson señala que la vanguardia llega a veces a constituir “una parodia de la modernidad consciente y deliberada.”²³⁷

El soldado desconocido parte de la tradición estética modernista e intenta renovarla y adaptarla; expone los límites de sus paradigmas estéticos, pero no los destruye, ni los rechaza. Al utilizar algunos rasgos y conceptos característicos de la sensibilidad poética modernista para exponer un asunto que el lector de hoy asociaría más bien con la literatura de vanguardia se crea una suerte de “tensión” ética y estética que tiene cierto efecto irónico. Pero no se presiente la voluntad *ex profeso* de hacer burla o de utilizar de manera paródica

²³⁵ Gloria Videla de Rivero coincide con la idea de que una de las vertientes del vanguardismo se identifica por su rechazo de “ciertos ideales de la tradición literaria: la mimesis, el simbolismo, el modernismo en el caso de Hispanoamérica (aristocratismo, musicalidad, voluntad de forma, lirismo, exotismo y –en general– temas y formas con prestigio poético)” (Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930*, Universidad Nacional del Cuyo, Mendoza, 1990, p. 22.)

²³⁶ Anderson añade que en el *modernism* hay “dos hilos separados aunque a menudo entrelazados: la modalidad simbolista que Lowell heredó de Eliot y Baudelaire y, más allá de ellos, de los grandes poetas románticos, y la modalidad antisimbolista de la indeterminación y la irresolución, de la literalidad y la libre asociación, cuyo primer ejemplo real fue el Rimbaud de las *Iluminaciones*.” (*Op. cit.*, p. 290. Anderson cita aquí a Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton, Princeton University press, 1981), p. vii.)

²³⁷ Cfr., Anderson., p. 286. Anderson cita aquí a Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitsch', posmodernismo*, traducción al español de María Teresa Beguiristain (Tecnos, Madrid, 1991), p. 141.

recursos estilísticos modernistas, como, por ejemplo, cuando el poeta hace gala de una adjetivación preciosista o suntuosa al exponer la vulgaridad y degradación de la guerra. Ciertamente que en algunos poemas, que ya se han analizado, el empleo de recursos modernistas, tales como la evocación del imaginario mágico mítico medieval (hadas, castillos, princesas, duendes) o de la mitología grecolatina, para referir una realidad prosaica y de extrema crudeza que choca con estos referentes idealistas, puede, quizá, parecer paródica (por ejemplo en “Granadas de gas asfixiante” o la “Oda a Safo”); pero, si se lee el poemario atendiendo a su unidad de sentido, antes expuesta, se advierte que, si bien el autor lleva al modernismo a los límites de su expresión, no hay afán de burla o de parodia, sino una sincera intención de continuar y renovar la tradición modernista, no de romper con ella. Es decir, a diferencia de lo que suele ocurrir en cierta literatura de vanguardia, no se advierte aquí el uso de recursos modernistas con la finalidad de mostrar la ineficacia de esta estética literaria para expresar a cabalidad la realidad, sin precedentes, que sufre el poeta. El poeta no se mofa ni de las concepciones ni del estilo del modernismo. Hay en el poemario, al contrario, la sincera búsqueda de un estilo singular que parte de concepciones modernistas.

Los acentos innovadores del poemario parecen justificarse más por la influencia del *modernism*, corriente que, como se ha comentado, aunque suele identificarse con la vanguardia, presenta elementos específicos que, por otra parte, lo acercan al modernismo hispánico. Entre esos aspectos está la ya mencionada recuperación de la tradición simbolista, o también la continua referencia a la mitología grecolatina.

A diferencia de la vanguardia que se opone abiertamente al modernismo, el *modernism* comparte con su homónimo hispanoamericano ciertas características. Fernández Urtasun es de esta misma idea y opina que muchas de las características del modernismo

hispanico son trasladables al *modernism* anglosajón.²³⁸ Para esta estudiosa son tres los conceptos claves de la propuesta modernista los que se advierten en sus dos manifestaciones (hispana y anglosajona): “la relación entre realidad y ficción que se establece en cualquier obra literaria, la conciencia de la propia identidad que tienen los autores (su autocomprensión en concreto como escritores) y la percepción del tiempo presente como exigencia de sentido.”²³⁹ En *El soldado desconocido* es notable el desarrollo de estos conceptos que, para Urtasun, son claves para entender la empatía entre ambas modalidades del modernismo.

Por ejemplo, y como se demostró en el análisis del poemario, el poeta soldado suele cuestionarse abiertamente sobre la necesidad de la “ficción” o de la literatura para poder asimilar la realidad bélica. Los poemas-carta, donde manifiesta su decepción respecto de la posibilidad de la literatura para expresar la realidad: “Ya me curé de literatura. / Estas cosas no hay cómo contarlas.” (“Carta” [3], 56); o el poema “La lira”, donde expresa su angustia por no encontrar un estilo capaz de captar la “belleza” en la “guerra” y pone de manifiesto, una vez más, la difícil relación de la literatura (o la ficción) con la realidad. Al parecer, una de las preguntas cardinales del poeta soldado –que es una pregunta común al sentir modernista– es ¿para qué escribir? O ¿por qué hacer de la literatura la razón de la vida? En la opinión de Urtasun, los escritores modernistas confían en el valor de la literatura “como medio para conocer la realidad, para —una vez conocida— entender cuál es el sentido de la vida y en concreto de la suya.”²⁴⁰ Pero especifica que en el postmodernismo desaparecerá

²³⁸ Cfr. Fernández Urtasun, “El modernismo en España: algunos conceptos críticos”, p. 132. Fernández estudia estos conceptos con el propósito de demostrar la hipótesis de que hubo una línea general de pensamiento que en la primera mitad del siglo XX alimentó por igual ambos modernismos.

²³⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁴⁰ Art. cit., p. 140. Por su parte, Anderson, citando a Eysteinnsson, también alude a esa confianza que se tiene depositada en el arte como el único baluarte frente a la terrible realidad del mundo moderno. La cita de Eysteinnsson reza: “El *Modernismo* se percibe como una suerte de heroísmo estético, que ante el caos del

esa “confianza en la belleza como modo de alcanzar el sentido, y con ella el último reducto de la esperanza que puso la modernidad en la capacidad del hombre para alcanzar verdades, inmanentes o trascendentes, por sí solo.”²⁴¹

Como se ha demostrado en otro apartado de este trabajo, el ideal de belleza en el poemario se muestra estrechamente ligado a la concepción del amor y a la visión religiosa cristiana. Sumido en la aterradora experiencia en las trincheras, el sujeto lírico se debate de manera agónica por mantener esa “mirada de la belleza” que es rasgo medular de la visión modernista; puede considerarse que la concepción de belleza es otro de los signos del sentir modernista que el poeta lleva a sus límites.

Una de las inquietudes manifiestas del poeta soldado es hallar la belleza, que de acuerdo con su ética religiosa, como se ha explicado antes, se identifica con lo bueno, lo espiritual y lo sagrado. En poemas ya analizados el poeta confiesa este deseo de hallar o recuperar la belleza que considera perdida.²⁴² En esta lucha por preservar la belleza, que es a la vez una búsqueda, el autor pasa por momentos de escepticismo y hastío. Si bien en algunos poemas el sujeto lírico confiesa su desaliento y niega la posibilidad de encontrar la belleza en ese ámbito decadente y deshumanizante, en otros, en contraste, describe el espectáculo de la guerra como algo “bello”. Algunas descripciones del paisaje bélico, que en otro apartado de esta tesis se han estudiado, muestran la confianza del poeta en el poder del arte para contrarrestar los horrores de ese “mundo caído”. Confianza que a pesar de sus momentos de desfallecimiento, el poeta, al parecer, consigue recobrar o salvar; al menos así

mundo moderno (un mundo marcadamente caído) ve el arte como la única realidad digna de confianza y como un principio de ordenación de una especie cuasi-religiosa. La unidad del arte es supuestamente una salvación que supera el orden hecho añicos de la realidad moderna.” (Apud., Anderson, p. 283).

²⁴¹ *Ibid.*, p.140.

²⁴² En su “Oda a Safo”, por ejemplo: “La humanidad, ¡alás! no huele a rosas./ ¿Y dónde encontrar la belleza, Dios mío,/ si todo es podredumbre/ y dolor y miseria?” (117). O también en “El canto de la alondra”: “Las cosas que en su forma/ alcanzaron la excelsa beatitud de lo bello/ son espejos de Dios y lo retratan./ ¡Dame, Señor, belleza para alabar Tu nombre!” (98).

se sugiere, a mi modo de ver, en el tono más esperanzador de algunos poemas de la jornada quinta, y de manera especial en el poema último, “Última carta”, y se confirma con la *postdata* de tono profético que cierra la obra.

En cuanto al segundo concepto, “la conciencia de la propia identidad que tienen los autores (su autocomprensión en concreto como escritores)”, se puede decir que en el poemario el sujeto lírico expone la conciencia que tiene de su identidad como poeta o escritor. En algunos de los poemas el yo “poético” manifiesta esta identidad, aunque siempre de manera conflictiva (“Testamento”, “Vergüenza”, “La lira”, “Carta”). De manera especial, en el poema “Vergüenza” el complejo ante la propia identidad es notable: “Todos han dicho lo que eran/ antes de ser soldados;/ ¿y yo? ¿Yo qué sería/ que ya no lo recuerdo? /¿Poeta? ¡No! Decirlo/ me daría vergüenza”(28).

De tal modo que si en el poemario el sujeto conserva una conciencia de su propia identidad como poeta²⁴³ estamos de todos modos ante una situación bastante compleja. Como se advierte en el poema “Vergüenza”, el “yo” poético tiene muchos reparos para asumir su identidad como escritor o poeta. De hecho, a lo largo del poemario esta “identidad” es, en cierto modo, puesta a prueba a medida que el sujeto lírico adquiere otra identidad, la de “soldado” de la Gran Guerra, la cual, de manera paradójica, implica la disolución de la individualidad. Pero, de igual manera, al final del poemario, el sujeto lírico parece conciliar y aceptar sus dos identidades, la de soldado y la de poeta.

“La percepción del tiempo presente como exigencia de sentido”, también se expone en la propuesta de *El soldado desconocido*. Según explica Fernández, en la obra de arte

²⁴³ Respecto de su identidad, el poeta no sólo expresa su calidad de escritor, sino también hace alusión a su nacionalidad en varios poemas; por ejemplo en “Noticias de Nicaragua”: “Pero cuando supieron/ que venía a la guerra yo, / nicaragüense, / a pelear por Nicaragua, / los beatos,/ y los discutidores en público,/ y los hacedores de versos,/ convinieron en que yo estaba loco” (107).

tanto la relación de la ficción con la realidad como la cuestión de la identidad aparecen ligadas a la noción de tiempo. El artista modernista distingue entre dos temporalidades: la noción temporal de la historia, que es pasajera, y la del arte, que a pesar de nutrirse de la primera, es trascendente. En un capítulo anterior se ha estudiado la noción temporal en la obra, y se han distinguido dos percepciones: la cronológica, lineal, y la mítica, cíclica. La noción cronológica, el relato de los hechos de guerra, puede identificarse con la de la historia, un tiempo lineal y pasajero, pero que genera otra temporalidad, la del arte o la poesía. La noción del tiempo del arte, trascendente, corresponde en el análisis propuesto con la percepción mítica y mística de los hechos históricos, de la experiencia de la Gran Guerra. Expone Fernández: “Si el arte le sirve al hombre para llevar más allá su mirada habitual es porque hay en él una dimensión espiritual, que, como tal, está llamada a eternidad.” (p. 143) En *El soldado desconocido* la búsqueda de la belleza, que es la del amor, se relaciona con esta dimensión espiritual que caracteriza la mirada del poeta sobre la realidad. Como se ha dicho, a lo largo del poemario asistimos a la lucha del sujeto lírico por mantener esta dimensión espiritual a través de una mirada poética, para lograr así la trascendencia, para escapar de la muerte real que lo acecha de manera voraz en las trincheras. Esa tensión entre ambos aspectos temporales es cuestión nuclear en todo arte. Además, la convivencia, aunque en tensión, de estas dos temporalidades, expresa la aspiración del poeta modernista, y romántico, a un tiempo absoluto. El poeta se propone conferir un sentido trascendente al tiempo presente del poemario, que es el tiempo histórico y terrible de la Gran Guerra.

5. OTRAS MIRADAS SOBRE LA GRAN GUERRA. DOS EJEMPLOS

Para cerrar la tesis y con el fin de justificar la lectura del poemario de Salomón de la Selva como una obra con aspectos más modernistas que de vanguardia, en lo que sigue se propone situar *El soldado desconocido* en relación con la obra de otros dos poetas hispanos que, aunque no participaron en la Gran Guerra, sí fueron testigos de ella: Ramón del Valle-Inclán y Vicente Huidobro. Además, al mostrar ciertas similitudes y diferencias entre la propuesta estética de representación de la Gran Guerra de *El soldado desconocido* y la que se delinea en los testimonios literarios de estos escritores, se espera subrayar aún más la singularidad de la obra a la que se ha dedicado esta investigación.

5.1 VALLE-INCLÁN. EL SENTIDO MÍTICO Y MÍSTICO DE LA GRAN GUERRA EN LA MEDIA NOCHE. VISIÓN ESTELAR DE UN MOMENTO DE GUERRA

Gracias a las gestiones de su amigo Jacques Chaumié, en 1916 Valle-Inclán fue invitado por el gobierno francés a viajar a las trincheras francesas, como corresponsal de *El imparcial* de Madrid y *La Nación* de Buenos Aires. Visitó los frentes de Flandes, Picardía y Champagne; presencié la ofensiva alemana, de junio, contra Verdun y la de los aliados, de julio, en Maricourt Estrées. Antes de partir, el escritor anunció tener ya en “concepto” el libro que escribiría para expresar su vivencia de la guerra. En una entrevista que Cipriano Rivas Cherif le hizo a Valle-Inclán en vísperas de su viaje a las trincheras, el autor confesó:

“Escribiré un libro que ya tengo visto en concepto. Ese libro se irá publicando a medida que lo vaya escribiendo en varios periódicos franceses, ingleses y argentinos.”²⁴⁴

A diferencia de muchos corresponsales de guerra –entre ellos, el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo– Valle-Inclán no escribe sus impresiones de guerra desde el frente. Es hasta después de su regreso de las trincheras, durante su estancia en Cambados (Galicia), cuando escribe su relato de guerra. Entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre de 1916 aparecen en Madrid, en *El Imparcial*, treinta y nueve entregas bajo el título *Un día de guerra (Visión estelar). Parte primera. La media noche*; y entre enero y febrero de 1917 publica, en el mismo periódico, la *Parte segunda. En la luz del día*. Meses después, el mismo año de 1917, sale a la luz el libro *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, que reúne, con modificaciones, omisiones y añadiduras, las entregas periodísticas correspondientes, sobre todo, a la primera parte de su trabajo aparecido en *El imparcial*.²⁴⁵

En la “Breve noticia” que acompaña la edición de 1917 de *La media noche*,²⁴⁶ el autor señala la naturaleza “inacabada” del texto que presenta; la define como sólo un “balbuceo” del proyecto literario que aún tenía la esperanza de llevar a cabo:

²⁴⁴ Rivas Cherif, “Los españoles y la guerra. El viaje de Valle Inclán”, *España*, mayo de 1916, núm. 68, p. 11.

²⁴⁵ Es decir, en el texto recogido en el libro Valle Inclán decide no incluir “En la luz del día”, la segunda parte de su “visión estelar” de la guerra aparecida en el periódico. Al cotejar la edición en libro con su antecedente en el periódico, se observan significativas variantes, sobre todo en la ordenación de los fragmentos. Estas variantes han sido estudiadas por López Casanova y Salper de Tortella, quienes han advertido la omisión de fragmentos de tono más anecdótico, escenas con “personajes variopintos”, no tan involucrados con esa “visión estelar de un momento de guerra” que da unidad a la obra. Esto explica también que, en su versión en libro, el autor haya decidido dejar fuera los fragmentos que corresponden a “En la luz del día”, ya que también presentan este tono más anecdótico. (Cfr. Roberta Salper Tortella, “Valle Inclán in *El Imparcial*”, *Modern Language Notes*, 83 (1968), pp. 278-309; Arcadio López-Casanova, “Introducción” a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978)

²⁴⁶ Para este trabajo utilizaré la edición: Ramón del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* en *Narrativa Completa*, tomo II, Espasa-Clásicos, Madrid, 2010.

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado. Volveré a Francia y al frente de batalla para acendrar mi emoción, y quién sabe si aún podré realizar aquel orgulloso propósito de escribir las visiones y las emociones de *Un día de guerra*. (914).

Esta declaración preliminar puede leerse como una simple convención de *captatio benevolentiae*. Si bien es cierto que la obra presenta una indeterminación genérica, esta característica no implica que se trate de una obra inconclusa o fallida; por el contrario, ese cruce de géneros es precisamente uno de los rasgos que le imprimen un carácter moderno. La indefinición genérica, lo mismo que la estructura fragmentada, entre otros aspectos, son rasgos que denotan la estrecha vinculación de esta obra con el momento histórico al que pretende dar expresión literaria, una época de crisis e inestabilidad.

La media noche está estructurada primordialmente como un texto literario; es decir, muestra claramente la pretensión de dar expresión literaria al suceso de la Gran Guerra. La indefinición genérica, la “tensión textual”, la unidad, la pretensión de dotar de sentido simbólico y mítico a lo narrado, son rasgos que forman parte de la propuesta literaria de Valle-Inclán en *La media noche*. Hay que tener en cuenta también que, a diferencia de otros literatos cronistas, como Gómez Carrillo, Valle-Inclán no escribe su descripción de la guerra en las trincheras con los “pies hundidos en el lodo”. No está condicionado ni por la inmediatez de los hechos ni por la premura de publicar sus crónicas, circunstancias que sí determinan, en cambio, el trabajo de un periodista como Gómez Carrillo. Como se ha mencionado, Valle-Inclán escribe *La media noche* de regreso a Galicia, transcurrido ya cierto tiempo después de su experiencia en las trincheras, y este lapso y esta distancia son

los elementos que le proporcionan la perspectiva necesaria para “acomodar” o “amoldar” los recuerdos a un artificio literario.

En la “Breve noticia” que sirve de preámbulo a *La media noche*, Valle-Inclán reconoce su “incapacidad” para representar literariamente la guerra; de ahí que considere su obra como un “balbuceo del ideal soñado”. Esta sensación de insuficiencia puede igualmente tener como fundamento el enfrentamiento entre su noción preconcebida de la guerra y su experiencia real en las trincheras.²⁴⁷ El aspecto vivencial, realista, entra en conflicto con la intención de presentar la guerra como un suceso bello o sublime, con el deseo de transfigurarla, mediante el artificio literario, en mito o en “oro de leyenda”, como hiciera en otras de sus obras de asunto bélico.²⁴⁸

Para Dru Dougherty, la visión que Valle-Inclán tiene de la guerra se configura a partir de su lectura de las crónicas periodísticas de su tiempo, por un lado, y a partir de su propia experiencia de una noche pasada en las trincheras, por otro.²⁴⁹ Dougherty también señala cómo esta visión confluye con otras concepciones e imágenes abrevadas en la tradición literaria hispánica, que expone en otras de sus obras que tratan de asuntos bélicos.

²⁴⁷ Hay que recordar que, según el testimonio de Cipriano Rivas Cherif, antes de partir, Valle Inclán le comentó que tenía una idea preconcebida de la guerra y la manera como quería expresarla en su obra: “Yo tengo un concepto anterior, yo voy a constatar ese concepto y no a inventarlo...” En esa entrevista con Rivas Cherif, el autor también deja entrever el ideal artístico que dirigirá su obra, al decir que la gente no tiene la “capacidad para contemplar el espectáculo del mundo fuera del accidente cotidiano, en una visión pura y desligada de contingencias frívolas”, una perspectiva que conlleva la mitificación del suceso.

²⁴⁸ Para el crítico Santiago Díaz Lage, la pretensión del autor de lograr un distanciamiento estético mediante el recurso de la “visión estelar”, entra en conflicto con la circunstancia “vivencial”: su enfrentamiento súbito con una terrible realidad a la que difícilmente puede mirar desde una perspectiva totalmente desapegada. (Cfr. Díaz Lage, “Tiempo e historia en *La media noche*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle- Inclán. III*, 28 (2003), 539-556.

²⁴⁹ Dru Dougherty, “Valle-Inclán, corresponsal de guerra: *La media noche*”, *Literatura hispánica y prensa periódica*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 2009, pp. 565-585. Las crónicas que escribió el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo fueron muy importantes en ese sentido, ya que gracias a su amplia difusión en la prensa española de la época, habrían contribuido sin duda a la “visión” de la Gran Guerra que Valle-Inclán plasmó en su obra literaria. Como escribió Torres Espinoza, el biógrafo de Gómez Carrillo: “España toda, especialmente el pueblo lector, conocía el panorama bélico y sus hechos más trágicos y a los héroes más esclarecidos, no tanto por la información escueta de los cables como por los relatos dramáticos de sus crónicas”. Véase Edelberto Torres Espinoza, *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*, Guatemala, F y G editores, 2007, p. 326.

De manera que, afirma Dougherty, “la voz del narrador se dobla creando una tensión textual entre dos maneras de representar la guerra, una mítica y heroica, la otra empírica y documental”.²⁵⁰ Una de las características determinantes de *La media noche* es precisamente esa “tensión textual”, que se percibe mediante una suerte de desdoblamiento de la voz narrativa, que nos presenta los hechos desde una perspectiva “dividida entre un iniciado que contempla la guerra desde lejos, y un testigo que la mira de cerca –perspectiva de todo corresponsal de guerra–.”²⁵¹

Con *La media noche*, Valle-Inclán da una vuelta de tuerca a su propuesta literaria, ya que la “tensión textual” que se da en esta obra puede interpretarse como síntoma de una transgresión: de una ruptura con los cánones modernistas. Es decir, la doble perspectiva puede leerse como el primer atisbo de una innovación fundamental en su obra, de una transición hacia la modernidad inducida, en parte, por la novedad del asunto que el autor pretende tratar y, en parte, por el impacto de su experiencia como testigo de un suceso sin precedentes históricos.

Si bien existe una clara correlación, sobre todo en imágenes y motivos, entre la obra de Valle-Inclán y las crónicas de guerra de aquel entonces, Valle escribe su texto con un propósito muy distinto. Es cierto que el tono de *La media noche* se acerca, por momentos, al estilo de un texto periodístico; sin embargo, es determinante la intención estética en el texto. Las crónicas periodísticas, aun en la pluma de escritores como Gómez Carrillo, obedecen a un propósito documental o informativo que suele predominar sobre cualquier pretensión literaria. En *La media noche* Valle-Inclán tiende a mitificar la guerra; es decir, la visión que ofrece de la guerra subraya la idea de un presente repetido, de una historia

²⁵⁰ Dougherty, p. 567.

²⁵¹ Art. cit., p. 569

cíclica, que perfila una concepción legendaria de la guerra. El crítico John Lyon propone que “hay en *La media noche* esta intención de hacer del acontecimiento bélico una leyenda, un mito; semejante intención había tenido [Valle-Inclán] al escribir *Flor de Santidad*, es decir, transfigurar su realidad presente en oro de leyenda”.²⁵²

La media noche se compone de cuarenta fragmentos, capítulos²⁵³ o escenas diversas,²⁵⁴ que intentan ofrecer una visión total de la guerra, resumida en un instante, en un momento que, de manera simbólica, representa el umbral temporal entre el fin y el inicio de un día, las “doce de la noche”. La fragmentación es consecuencia de la aspiración simultaneísta del relato. La unidad de la obra se logra a partir de ciertos recursos narrativos, como la repetición de frases o palabras, paralelismos, recurrencias de imágenes y símbolos determinados, que sugieren, a la vez, la perspectiva de un observador-narrador simultáneo o ubicuo. Por ejemplo, la repetición de la imagen de “la luna que navega” por diferentes espacios es uno de los más evidentes recursos que contribuyen a la unidad espacial y temporal entre los fragmentos. En un breve periodo de tiempo la misma luna navega por los

²⁵² John Lyon, “*La media noche* at the crossroads”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), pp. 137.

²⁵³ Para críticos como Darío Villanueva es indudable que esta obra de Valle-Inclán se inscribe en el género novelístico, aun cuando rompe con ciertos paradigmas formales y de contenido de la novela tradicional. A decir de Villanueva, son precisamente estas innovaciones que Valle-Inclán introduce al género novelístico las que acusan la raigambre vanguardista de *La media noche*. En su estudio Darío Villanueva sostiene que el concepto de novela se encuentra en la base del cruce de géneros que se manifiesta en *La media noche*; agrega que es a partir de la trasgresión de la forma novelesca cómo se articulan en el texto otros estilos y formas propias de otros géneros literarios y periodísticos. (Cfr. Darío Villanueva, “*La media noche* de Valle Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa”, en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada* Barcelona, PPU, 1991, pp. 306-339; “Valle Inclán”, en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 83-93. Y *Valle Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005.) En mi opinión, tratar de ceñir *La media noche* al concepto de novela, aun cuando se reconozca las innovaciones o trasgresiones al género, conlleva no reconocer la indeterminación como uno de los rasgos formales esenciales de esta obra. Además, la cercanía del texto con otros géneros literarios es tanto o más definitiva que su correspondencia con el de novela.

²⁵⁴ Se ha señalado con insistencia la teatralidad inherente a la prosa narrativa de *La media noche*. Los pasajes de guerra se pueden leer también como escenas teatrales, referidas por un espectador que, acaso sentado en el centro de un teatro circular, observa el espectáculo de la guerra que se despliega ante sus ojos en distintos escenarios a la vez. La teatralidad o cualidad teatral de la prosa valleinclaniana en *La media noche* también se percibe en otros rasgos textuales. Por ejemplo, en la inclusión de varias escenas dialogadas, en la descripción detallada de los escenarios, de los juegos de luz y sombra, de los sonidos, más que de las emociones, y en la presentación de los personajes, que enfatiza los movimientos o los matices de la voz.

distintos cielos que presiden los diferentes escenarios de la guerra, que es única y total. Ciertamente puede reconocerse en el texto el avance cronológico, lineal, del tiempo –de la media noche al alba– mediante frases que indican esa sucesión temporal: “Son las doce de la noche” (I), “Ya cantó dos veces el gallo” (II), “Cerca del amanecer” (XX), “Palidecen las estrellas del alba” (XXVIII), “En la luz del día que comienza” (XL. Fragmento final). Pero también son contundentes los signos de una concepción temporal que resulta ser cíclica, y por tanto, mítica. En *La media noche* los protagonistas de las batallas pierden la noción lógica del avance temporal: para ellos el tiempo parece quedar suspendido, como un momento eterno. Esta percepción temporal se sugiere mediante la alusión a sonidos repetidos, continuos: “el sonar de los cencerros de las vacas”; “el sonido continuo de las ametralladoras”; “el cañoneo terco y lento”. Algunas menciones espaciales también refuerzan la sensación de estar viviendo un tiempo suspendido e infinito: “La luna navega por los cielos de claras estrellas, por cielos azules, por cielos nebulosos. Desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño...”. O bien la constante evocación del vaivén de algunas figuras en el espacio: “los cuerpos de los alemanes que van y vienen por el mar”.

Desde el primer fragmento de la obra el narrador sugiere la naturaleza mítica de su relato. Alude al tiempo y al espacio del relato, pero esas nociones, en apariencia referenciales, revelan la dimensión mítica con la que pretende presentar el acontecimiento:

Son las doce de la noche. La luna navega por los cielos de claras estrellas, por cielos azules, por cielos nebulosos. Desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño, se acechan dos ejércitos agazapados en los fosos de su atrincheramiento, donde hiede a muerto como en la jaula de las hienas. El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición, están otra vez en guerra. (p. 955)

La concreción del relato en el instante o momento de la “media noche” es signo del propósito de situar el suceso bélico fuera de las nociones tradicionales de tiempo y espacio, ya que en la concepción estética, mística y esotérica, de Valle Inclán, un “instante” puede estar cargado de infinitud y eternidad: “Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad, el éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante “ (*La lámpara...*, p. 35). Y según anota Jean Chevalier, en el esoterismo el instante de la medianoche, “las doce de la noche”, corresponde a un “estado de reposo absoluto en la beatitud”, definición que evoca las concepciones de “quietismo estético” y de éxtasis de Valle Inclán.²⁵⁵ Además, en el pensamiento mágico, la medianoche suele vincularse al caos, la muerte, el misterio o lo sobrenatural; es una hora “umbral” entre el término e inicio de un día, remite a la idea de fin, pero también de centro, vértice entre la noche y el alba.

La alusión al “noble origen” latino de los franceses frente al de los germanos a los que se cuestiona la legitimidad de sus raíces, establece la visión maniquea de la lucha entre el bien y el mal que estructura el relato.²⁵⁶ Con respecto a este tema resulta interesante la

²⁵⁵ Jean Chevalier también anota al respecto que “En la China el instante propicio para la concepción se sitúa en el solsticio de invierno y a medianoche; en Occidente, Jesucristo nació en ese mismo solsticio y a medianoche”. Agrega que “la iniciación de los misterios antiguos estaba asimilada al sol de medianoche” (Jean Chevalier, “Medianoche-mediodía”, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 702-703).

²⁵⁶ Uno de los personajes de *La media noche* —un médico que atiende y consuela a unas jóvenes francesas violadas por alemanes— expresa con mayor contundencia la ideología partidista y patriótica que delimita la visión de la guerra en el texto, una ideología fundamentada en cuestiones de superioridad de una cultura racial arraigada en la tradición clásica latina:

–De todo, hijas, de todo [estoy enterado]...Dicen que es la guerra... ¡Mentira! Nunca el quemar y violar ha sido una necesidad de la guerra. Es la barbarie atávica que se impone... Todavía esos hombres tienen muy próximo el abuelo de las selvas, y en estos grandes momentos revive en ellos. Es su verdadera personalidad que la guerra ha determinado y puesto de relieve, como hace el vino con los borrachos.

Una de las muchachas murmura crispada:

–Es el odio a Francia!

El médico la mira lleno de simpatía y la estrecha la mano:

–Es el odio al mundo clásico, hija mía. Odio de incluseros a los que tienen abolengo.

(pp. 931-932)

relación del “origen” con los mitos del mundo moderno que apunta Mircea Eliade en su libro *Mito y realidad*: “En los albores del mundo moderno, el ‘origen’ gozaba de un prestigio casi mágico. Tener un origen bien establecido significaba, en definitiva, prevalecerse de un noble origen [...] La conciencia de la descendencia latina se acompañaba de una participación mística de la grandeza de Roma.”²⁵⁷

De acuerdo con Mircea Eliade, “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’.”²⁵⁸ En *La media noche*, la guerra se expone como perpetuación o repetición de una guerra sucedida en el pasado remoto, en el “tiempo primordial”. Indican la calidad mítica o legendaria de este suceso no sólo la alusión a los orígenes de los contendientes – “el francés, “hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición”–, sino también la frase “están otra vez en guerra”. Tampoco está ausente el sentido religioso en la concepción y representación de la guerra:

Y en la clara turquesa matinal, el vasto rumor de voces y de conciencias se levanta como un arco de alianza sobre la dulce y atarazada tierra de Francia. De la unidad del sentimiento nace la comunión telepática de las conciencias, y *todos los hombres se comprenden religados en el milagro de una nueva Fe*. (p. 955)

En su definición de mito, el mismo Mircea Eliade subraya la incidencia del elementos sobrenaturales o sagrados: “los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo ‘sobrenatural’) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día.” (pp. 18-19). En *La media noche*, como se puede advertir, el relato involucra aspectos sobrenaturales; el tema del miedo a la muerte se relaciona con lo sobrenatural,

²⁵⁷ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1991, p. 95

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

que, a su vez, tiene un fundamento religioso. En varias ocasiones el narrador describe la guerra en términos religiosos:

Desaparecen los ejércitos en el silo de los parapetos, y en la negra llanura sin hombres, el estruendo de las bocas de fuego *tiene la resonancia religiosa y magnífica de las voces elementarias en los cataclismos*. [...] En medio del horror y la muerte, una vena de profunda alegría recorre los ejércitos de Francia. *Es la conciencia de la resurrección.*—Los artilleros en sus casamatas, regulan el tiro de los cañones con *un sentido matemático y devoto, como artífices que labrasen las piedras de un templo*. *Es la religión de la guerra* y como las almas tienen hermandad, sus palabras son breves: Por la virtud de la sonrisa y la luz de los ojos se comunican en el silencio: Cuando asomados a las troneras, contemplan el incendio de las granadas, *cobran aquella expresión radiante que las santas apariciones ponían en el rostro de los místicos*.

En otros varios pasajes la visión religiosa impregna de carácter sobrenatural, o incluso sacro, a los sucesos narrados. La descripción misma de los paisajes nocturnos acentúa la sensación de misterio y de sobrenaturalidad en el relato. Por ejemplo, en los capítulos X, XI y XII el narrador relata que al desembarcar cerca de Furnes, en un estero, la marinería francesa contempla un tétrico espectáculo:

Sopla el viento del mar, y la resaca arrastra hacia la orilla los cadáveres amoratados e hidrónicos de algunos soldados alemanes: Flotan entre aguas: Una ola los levanta en la espumosa cresta, otra ola los anega. Sus botas negras y encharcadas se entierran en la arena, sus grandes cuerpos hinchados tumban sordamente. (924)

El narrador enfatiza el sentimiento religioso de los marinos franceses, a quienes define como “mozos crédulos, de claros ojos, almas infantiles valientes para el mar, abiertas al milagro, y temerosas de los muertos” (925). Ante la percepción cruda e inhumana de la guerra que denota la imagen de los cuerpos “hinchados”, “amoratados e hidrónicos” de los alemanes en el mar, el narrador registra “otra mirada”, la visión supersticiosa de algunos soldados franceses, mediante la cual adquiere tinte de sobrenatural la escena bélica; el miedo aparece como temor a lo sobrenatural: “Muchos rezan en voz baja, acordándose de

las apariciones en los cementerios y en los pinares de sus aldeas; otros trincan aguardiente y humean la pipa; tal vez alguno prueba a cantar” (925). En la escena siguiente, superados por el miedo y la superstición, los soldados solicitan a su teniente que les permita colocar velas sobre los cuerpos:

–Con licencia, mi teniente. ¿Nos autoriza usía para ponerles velas?...
Y señalaba los cadáveres de los boches embarrancados en la playa. El teniente comprende y sonríe:
–¿No será mejor enterrarlos?
–Salvo su parecer, mi teniente, mejor es ponerles velas, y que se los lleve el viento. De un grupo de marineros salen diferentes voces:
–¡Que se los lleve el viento! ¡Que se los lleve el viento!...
Son voces graves, temerosas, atónitas: Su murmullo tiene algo de rezo. Un marinero de la costa bretona se santigua:
–¡Los vivos y los muertos no deben dormir juntos!
(925)

Sin embargo, lejos de enaltecer el hecho mediante el trasfondo religioso, la escena final de la anécdota resulta grotesca, o bien, una síntesis de lo trágico y lo grotesco.²⁵⁹ Los marineros colocan velas sobre los cadáveres mutilados y abyectos de los alemanes:

A lo largo de la playa flotan más de cien cadáveres alemanes inflados y tumefactos. Uno hay que no tiene cabeza; otros descubren en el vientre y en las piernas lacras amoratadas, casi negras. Comienza la faena de ponerles velachos con las pértigas y lienzos de las tiendas. Valiéndose de los bicheros, les hacen brechas a la carne hidrópica, y clavan los astiles donde van las lonas. Luego, supersticiosos y diestros, los empujan hasta encontrar calado: Sesgan la vela buscando que la llene el viento, y, al tobillo o al cuello, les amarran las escotas. (926)²⁶⁰

²⁵⁹ Conviene aquí recordar unas líneas de Bajtín sobre lo grotesco que, a mi juicio, pueden ayudar a comprender mejor la presencia de imágenes grotescas en este texto de Valle Inclán:

Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético ‘clásico’, es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. *La nueva concepción histórica* que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas”. (Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 2003, p. 29.)

²⁶⁰ Escenas como ésta prefiguran la estética valleinclaniana del “esperpento”. Llama la atención el contraste entre la realidad degradante de la guerra y la percepción noble, crédula y religiosa que tienen de ella los soldados franceses. Como en otras varias escenas, la pesadilla parece mezclarse con la realidad, y la muerte se convierte en principal protagonista.

La guerra se concibe como un suceso que, a pesar de sus atrocidades, tiene sentido divino, casi sagrado, en tanto que devela verdades místicas sobre el destino humano. Tarea del poeta, como adivino, o “iniciado”, es mostrar a la humanidad su trascendencia y sentido:

La guerra tiene una arquitectura ideal, que sólo los ojos del iniciado pueden alcanzar, y así está lleno de misterio telúrico y de luz. En ninguna creación de los hombres se revela mejor el sentido profundo del paisaje, y se religa mejor con los humanos destinos. Por la guerra es eterna el alma de los pueblos. La lujuria creadora se aviva por ella, como la antorcha en el viento que la quiere apagar. Sólo la amenaza de morir perpetúa las formas terrenales, sólo la muerte hace al mundo divino. [...] La muerte es la divina causalidad del mundo. ¡Y qué mística iniciación de esta verdad tan vieja se desvela en la guerra! Aquella ciega voluntad genesiaca que arrastra a los héroes de la tragedia antigua, ruge en las batallas. (944)²⁶¹

Mediante estas correspondencias religiosas, apoyándose en este fundamento místico, el poeta busca enaltecer la guerra y otorgarle una dimensión mítica, heroica. Pero la visión “estelar”, distanciada, que el narrador trata de mantener, tiene, por momentos, el efecto de revelar, paradójicamente, el carácter deshumanizante y antiheroico de la guerra moderna. En algunas descripciones es incluso posible reconocer los gérmenes de la estética del esperpento que Valle desarrollará en sus obras posteriores y en la que el elemento de lo grotesco es esencial. Basta con dar unos cuantos ejemplos: dos centinelas “caen ardiendo, simulan dos peleles” (920); “Unos, caen al modo de peleles recogiendo grotescamente las piernas” (924); la madre de una joven violada por los alemanes “es blanca, pesada, con el rostro enrojecido por las lágrimas: Hace recordar a esas muñeconas ajadas y maltratadas que desechan los niños” (932).

²⁶¹ Esta concepción heroica y mítica de la guerra es eco de la que delineó en sus otras obras de tema bélico, en particular en *La guerra carlista*.

Es necesario precisar que si bien hay momentos en que se asoma la estética esperpéntica, en *La media noche* aún no se observa la intención irónica y crítica que será medular en los esperpentos. Es decir, al plasmar su visión de la guerra moderna se advierte en Valle-Inclán la sincera intención de utilizar los mismos paradigmas y arquetipos empleados para representar de las guerras de la antigüedad clásica; pero resulta que el punto de vista distanciado desde el cual pretende mostrar el suceso permite que se filtren en el relato imágenes de un realismo sumamente crudo que, por su misma naturaleza, contrastan con la perspectiva heroica, noble o espiritual de los antiguos paradigmas, cancelando, así, su eficacia. Coincido con John Lyon cuando opina que

In writing *La media noche* Valle still believes that behind all the confusion, destruction and death lay some kind of universal pattern and that these could be resolved into artistic order without the use of the grotesque. In the midst of the desolation of the First World War he still clings to the 'classical norms'. Although, owing to the contemporary nature of the subject, the allusion to classical archetypes are fewer, they are made without trace of irony.²⁶²

Entre la concepción heroica y mítica de una guerra sostenida por principios religiosos o místicos, por un lado, y las atroces circunstancias reales de la guerra, por otro, se establece una discordancia fundamental. Este contraste, que es presentado sin ninguna intención irónica, hace que algunos pasajes se acerquen a la estética de lo grotesco, hace que la descripción de algunos personajes resulte casi esperpéntica. Por lo mismo, y acaso al contrario de lo que el autor pretendía, en *La media noche* la Gran Guerra también devela su aspecto deshumanizador y antiheroico.

La perspectiva literaria desde la cual Valle-Inclán contempla el conflicto bélico muestra trazas de una propuesta moderna, aunque el autor no se desprende del todo de los

²⁶²Art. cit., pp. 140-141.

lineamientos modernistas. Si *La media noche* no resulta una obra del todo lograda, tal vez sea porque la marcada tendencia ideológica del texto, el maniqueísmo de la perspectiva asumida, finalmente no le permitieron a Valle dar cuenta “total” del sentido trascendente de ese hecho histórico.

5.2. EL *HALLALI* DE GUERRA DE VICENTE HUIDOBRO

Cuando Vicente Huidobro llega a París en 1916, encuentra un país cimbrado por la catástrofe bélica; su poesía de ese tiempo está marcada por esa experiencia como testigo directo de la crudeza de la guerra en el suelo francés. Cuatro son sus poemarios de esa época cuyo contenido se encuentra articulado más o menos en torno al tema de la guerra. Dos de ellos los escribió en francés y publicó en 1917: *Horizon carré* y *Hallali*; los otros dos, escritos en español, vieron la luz al año siguiente, en 1918: *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*. Huidobro escribe y publica estos poemarios imbuido por la conmoción de su encuentro con la realidad devastadora de la guerra europea. En otras obras suyas anteriores a esta experiencia bélica, había aludido al tema de la guerra, pero de manera algo distanciada y a partir de una perspectiva más bien idealista; los poemas de guerra incluidos en los cuatro libros mencionados reflejan, en cambio, la sorpresa y la perturbación que vive el poeta al entrar en contacto directo con la guerra y sus consecuencias.

Me parece acertada la afirmación de Keith Ellis de que la poesía de guerra de Huidobro, si bien se caracteriza por la innovación estética pretendida por las vanguardias europeas, de manera paradójica guarda un vínculo estrecho con la tradición modernista hispanoamericana.²⁶³ La visión de la guerra que se perfila en los poemas de Huidobro no coincide con el entusiasmo festivo de los vanguardistas europeos. El poeta chileno no la glorifica; por el contrario, muchos de sus poemas de guerra parecen más bien estar en sintonía con la visión humanista que expresó Rubén Darío cuando en su obra aludió a la guerra europea. A pesar de comulgar con ciertas ideas de renovación formal reivindicadas en Europa por sus colegas vanguardistas, Huidobro nunca llegó al extremo de elogiar la

²⁶³ Keith Ellis, "Vicente Huidobro y la Primera Guerra Mundial", *Hispanic Review*, 67 (3), 1999, p. 333.

guerra; por el contrario, sus poemas, tanto en francés como en español, expresan su preocupación por los efectos deshumanizadores del conflicto armado, así como su rechazo de los mismos.

Horizon carré (1917), primer poemario en francés de Huidobro, incluye ya algunos poemas relacionados con el tema de la guerra europea. Aunque la guerra no es el principal asunto, los poemas testimonian los sobresaltos y el asombro del primer encuentro del poeta chileno con el ambiente bélico de París. El tema de la muerte, el miedo a la muerte para ser más preciso, es uno de los motivos que urden este poemario. Son pocas las referencias a la guerra vista como un acontecimiento histórico; los poemas de *Horizon carré* más bien expresan las emociones de miedo y de angustia que minan a las sociedades en estado de guerra.

Para Keith Ellis, el temor a la muerte que el poeta había expresado desde una perspectiva metafísica en sus tempranos poemas en español, adquiere en sus poemas en francés un fundamento histórico específico, el de la Gran Guerra.²⁶⁴ Es decir, el miedo a la muerte en los poemas de guerra que escribe durante su estadía en Francia se manifiesta como una consecuencia ineludible de la guerra. En su primer poemario en francés, *Horizon carré*, el matiz bélico se advierte, de manera más clara, en los cambios significativos que el autor introduce, al traducir algunos poemas que había publicado en *El espejo de agua* (1916).

Por ejemplo, el poema “Año Nuevo”, aparecido como “Nouvel An” en *Horizon carré*, presenta variaciones que, a decir de Ellis, pueden interpretarse como signos del cambio de perspectiva sobre el tema de la guerra en la poética de Huidobro.

Nouvel An

²⁶⁴ Cfr., Keith Ellis, “Vicente Huidobro y la Primera Guerra Mundial”, p. 336.

L'échelle de Jacob
 n'était pas un rêve
Un oeil s'ouvre devant la glace
Et les gens qui descendent
 sur l'écran
Ont déposé leur chair
 comme un vieux pardessus
LE FILM 1916

SORT D'UNE BOITE

La pluie tombe devant les spectateurs
Derrière la salle
UN VIEILLARD A ROULÉ DANS LE VIDE²⁶⁵

GUERRE

Respecto de su versión en español, el poema presenta significativas variantes que acentúan la referencia al hecho histórico de la Gran Guerra como un acontecimiento que se ha vivido de cerca. Además de eliminar signos de puntuación y presentar el texto a manera de un caligrama, recursos propios de la vanguardia, en la versión en francés de “Año Nuevo” el autor subraya la palabra GUERRA mediante el uso de mayúsculas y la coloca de manera vertical entre los dos versos, ahora también resaltados con mayúsculas: “LA PELÍCULA 1916/ SALE DE UNA CAJA”. Más significativo aún es que haya eliminado el adjetivo calificativo “europea”, al referirse a la Gran Guerra. En el poema aparecido en *El espejo de agua*, escrito en Chile, la alusión a la “guerra europea”, con minúsculas, sugiere cierta lejanía, la guerra se presiente como un suceso ajeno; en cambio, en la versión francesa, la “GUERRA” parece abarcarlo todo, es un acontecimiento cercano y, por tanto, más terrible. También, como apunta Ellis, no parece gratuito que el último verso, “Un viejo ha rodado al vacío”, aparezca subrayado en mayúsculas en francés: “UN VIEILLARD A ROULÉ DANS LE VIDE”, ya que de ese modo, esta línea se enlaza con los versos que mencionan la GUERRA de manera explícita. Y, así, la idea de la muerte, que denota ese

²⁶⁵ Vicente Huidobro, *Horizon carré*. En *Obras poéticas en francés*, Editorial Universitaria, Santiago, 1999, p.176. Todos los poemas en francés de Huidobro se citan por esta edición.

verso final, se asocia con el concepto de “guerra”. A pesar de que en los poemas de *Horizon carré* no abundan las referencias explícitas al hecho histórico, lo cierto es que los motivos: muerte, miedo y desasosiego, se expresan a lo largo del poemario, y recrean el ambiente apocalíptico de guerra.

En *Hallali* (1919), subtulado *Poème de guerre*, es más contundente el dato referencial. Además del subtítulo que anuncia el tema bélico, el título del poema inicial sitúa al lector en un contexto histórico específico, “1914”, el comienzo de la Gran Guerra. Los cinco poemas de *Hallali*: “1914”, “Les villes”, “La tranchée”, “Le cimetière des soldats”, “Le jour de la victoire”, ofrecen una visión panorámica de la guerra, que intenta abarcar temporal y espacialmente el suceso bélico. El primer poema, como se ha dicho, contextualiza al lector en un tiempo y espacio específicos “AGOSTO 1914” y describe el paisaje pre-apocalíptico de Europa en vísperas de la guerra. El vocablo “*Hallali*”, grito del cazador que anuncia haber atrapado a su presa, acentúa la impresión de angustia ante la catástrofe bélica que acorrala a la mayor parte de Europa:

Nuages sur le jet d'eau d'été
La nuit
Toutes les tours de l'Europe se parlaient
en secret
Tout d'un coup un oeil s'ouvre
La corne de la lune crie
Hallali
Hallali
Les tours sont des clairons pendus
AOÛT 1914
C'est la vendage des frontières
Derrière l'horizon il se passe quelque chose
Au gibet de l'Aurore toutes les villes sont pendues
Les villes qui fument comme des pipes
Hallali
Hallali

(*Hallali*, “1914”, 188)

Así, mediante el grito de cacería *Hallali*, se anuncia la proximidad de la muerte, que también se simboliza, sobre todo, en los versos: *Au gibet de l'Aurore toutes les villes sont / pendues*". En el siguiente poema, "Les villes", se describe la angustia que comienza a apoderarse de la gente en las ciudades ante la cercanía de la muerte. Se exhibe también la vacuidad de la vida citadina; el sinsentido de las pláticas y discursos sobre la guerra: "Dans les villes/ On parle/ On parle/ Mais on ne dit rien" ("Les villes", 190). Se banaliza el parloteo de la ciudad ante el clamor de quienes sufren en carne viva la guerra, ante el canto triste y doloroso de los soldados en las trincheras, aquellos que se despiden vestidos de nubes azules para abordar trenes con destino a la muerte: "Soldats vetûs de nuages bleus/ Le ciel vieilli entre les mains/ Et la chanson dans la tranchée/ Les trains s'en vont sur des cordes parallèles/ On pleure dans toutes les gares" ("Les villes", 190). Y entre las primeras víctimas de la tragedia se encuentra el poeta: "Le premier tué a été un poète/ On a vu un oiseau s'échapper de sa blessure" (190). Este verso vaticina el sentimiento de pérdida que agobiará a poetas y artistas ante la Gran Guerra: la idea de que el arte o la poesía no tiene cabida en ese escenario de horror. Como el ave que huye de la herida del poeta, el ideal de belleza pretendido por el artistas parece perderse entre la fealdad y crudeza de la guerra;²⁶⁶ o, más bien, para algunos, se transforma: "L'aéroplane blanc de neige/ Gronde parmi les colombes du soir" (190-191). Desde "les villes", el poeta presiente que la guerra lo abarca todo, el dolor se apodera del mundo: "les blessures des aviateurs saignent dans toutes les étoiles"; "TOUTES LES MÈRES DU MONDE PLEURENT" ("Les villes", 194).

El recorrido panorámico de la visión poética de Huidobro intenta comprender todas las dimensiones del hecho bélico. De las ciudades a la trinchera, nos muestra los escenarios

²⁶⁶ Como se expone en otro momento, el intento desesperado del poeta por recobrar el ideal de belleza, necesario para la creación poética, aparece como *leit motiv* en otros literatos de la Gran Guerra, en especial, en la obra de Salomón de la Selva.

de desolación de la guerra, y en su descripción se advierte la intención de universalizar el suceso; en su poema “La tranchée” así lo confirma: “La tranchée fait la Tour de la Terre” (“La tranchée”, 196), y mientras que en las ciudades “TODAS LAS MADRES DEL MUNDO LLORAN”, en la trinchera “*tous les pères* habillés en soldats/ On siffle derrière sa propre vie/ CRAONNE VERDUN ALSACE”, y “*Toutes les étoiles* sont des trous d’obus” (“La tranchée”,196. Las cursivas son mías).

En su pretensión totalizadora el “Poema de guerra” de Huidobro describe otro espacio simbólico: “Le cimetière des soldats”, que expresa la ineludible cercanía de la muerte en la guerra. El poema evoca el paisaje gris, melancólico, de un cementerio: “L’ombre qui tombe des arbres/ S’est mouillé dans l’eau/ On ne voit pas le vent”, una descripción que semeja romántica, simbolista, si no fuera por el uso de metáforas de tono más vanguardista: “Mais la forêt métallique/ Chante comme un orgue” (“Le cimetière des soldats”, 200). Se trata de un nuevo bosque de símbolos, gris y metálico, como el acero de las armas y de los aeroplanos de guerra; bajo ese bosque metalizado yace la vieja Francia: “La voilà/ La France d’hier sous l’herbe/ Plus belle qu’une femme nue” (200).

La quinta y última composición de *Hallali. Poema de guerra* es “Le jour de la Victoire” que cierra la obra con un tono esperanzador, que contrasta con la visión trágica de una Europa destruida que presentan los otros poemas. En este poema el autor renuncia a su neutralidad frente al conflicto, al declarar su deseo de que triunfe Francia, el país que lo acoge:

Un jour la Paix viendra

Torche au fond du siècle

Alors les soldats

les yeux pleines de pluie

Regagneront Paris

UN OISEAU CHANTERA SUR L’ARC DU TRIOMPHE

(“Le jour de la victoire”, 202)

La imagen final de este poema sugiere que, con el regreso de la Paz, el poeta recobra el lugar en el mundo que le había arrebatado la guerra; que la poesía sólo puede florecer en tiempos de paz: “Et après/ Tout en haut de la Tour Eiffel/ J’allume mon cigare/ Pour les astres en danger”(206).

El mismo año de la publicación de *Hallali*, 1918, Huidobro da a la luz *Ecuadorial*, poemario en español que también expresa la visión del conflicto bélico experimentado por el autor desde París. El tiempo del poema es 1917: “Entre la nube que rozaba el techo/ Un reloj verde/ Anuncia el año/ 1917”.²⁶⁷ Año en el que la cruda experiencia de la guerra había ya menguado los ímpetus entusiastas y se asimilaba la realidad de la destrucción, la pobreza, el sufrimiento físico y moral como consecuencias del cataclismo:

Sobre el campo banal
 el mundo muere
De las cabezas prematuras
 brotan alas ardientes
Y en la trinchera ecuatorial
 trizada a trechos
Bajo la sombra de aeroplanos vivos
Los soldados cantaban en las tardes duras
Las ciudades de Europa
 se apagan una a una
(288)

Mientras que en *Hallali*, el poeta advierte, como una premonición, los trágicos alcances de la guerra, en *Ecuadorial* la tragedia es ya un hecho consumado. Si en *Hallali*, “Toutes les tours de l’Europe se parlaient en secret” (188), en *Ecuadorial* “Las ciudades de Europa/ se apagan una a una” (289); es decir, la imagen que se presenta en el poema en francés es de una Europa que se prepara para el combate, en tanto que en el poema en

²⁶⁷ Vicente Huidobro. *Obras completas*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, vol. 1, p. 299. Todas las citas de los poemas de guerra en español de Huidobro son por esta edición.

español, la imagen es más devastadora: Europa muere, se apaga a consecuencia de la guerra.

Para dar mayor fuerza expresiva a la imagen de un mundo devastado, sacrificado, y de un tiempo detenido, sin futuro, el autor añade un matiz religioso a su concepción de la guerra en este poema. En algunos versos alude a la figura de Cristo y a otros símbolos cristianos, como la cruz; de ese modo expresa la idea de un mundo abandonado por Dios, de un mundo que sufre, como lo hiciera Cristo, su propio calvario:

Por todas partes del mundo
He visto alas de golondrinas
Y el Cristo que alzó el vuelo
Dejó olvidada la corona de espinas
Sentados sobre el paralelo
Miremos nuestro tiempo

SIGLO ENCADENADO A UN ÁNGULO DEL MUNDO
(*Ecuatorial*, 290)²⁶⁸

Huidobro describe la ciudad de Londres, centro del imperio británico, como ejemplo de la degradación que consume a las ciudades europeas en guerra. Ante la mirada de Huidobro, Londres es la ciudad que refleja el rostro más sórdido del conflicto.

QUÉ DE COSAS HE VISTO

Entre la niebla vegetal y espesa
Los mendigos de las calles de Londres
Pegados como anuncios
Contra los fríos muros
(*Ecuatorial*, 297)

La fascinación por la tecnología militar que Huidobro manifiesta en sus poemas va de la mano con la estética vanguardista. Sin embargo, el poeta no celebra la sofisticación

²⁶⁸ Sin embargo, en los poemas de guerra de Huidobro, las referencias cristianas no fundamentan su visión de la Gran Guerra. O, al menos, no con la intensidad que referencias parecidas sí estructuran la concepción de la experiencia bélica en la obra de Salomón de la Selva, como se advertirá más adelante.

tecnológica de manera incondicional. Como Keith Ellis ha explicado, en sus poemas de guerra, el poeta chileno no alaba la tecnología por sí misma, sino por su utilidad para el bienestar de quienes, desde su postura, deben ganar la batalla.²⁶⁹ Por ejemplo, en los siguientes versos tomados de *Ecuatorial*: “Diez Zeppelins vinieron a París/ Y un cazador de jabalís/ Dejó sangrando siete/ Sobre el alba agreste”, queda claro que el autor no celebra el despliegue tecnológico cuando es empleado por el enemigo.

El aeroplano es *leitmotiv* en los poemas de Huidobro, y un símbolo positivo, ya que se le asocia con el advenimiento de la paz: “El divino aeroplano/ Traía un ramo de olivo entre las manos” (*Ecuatorial*, 31). En el poema “Le jour de la victoire”, incluido en *Hallali*, el poeta ya había insistido en concebir al aeroplano como ave metálica, moderna, anunciadora de la paz:

Avions

Soldats

Canons

LES AÉROPLANES

LES AÉROPLANES

Ne fermeront pas leurs ailes tout ce matin

LES AÉROPLANES

LES AÉROPLANES

(“Le jour de la victoire”, 204)

El mismo año, 1918, aparece *Poemas árticos*, otra obra en la que Huidobro incluye poemas sobre su experiencia de la Gran Guerra. Son tres los poemas que tratan, de manera central, ese tema: “Alerta”, “Gare” y “Sombra”. En “Alerta” se describe el ambiente de terror y de angustia que se vive en París durante un ataque nocturno. El inicio del poema sitúa al lector en un paisaje nocturno, y en una situación que transmite el estado de “alerta”

²⁶⁹ Cfr. Keith Ellis, p. 338

que anuncia el título: “Media noche/ En el jardín/ Cada sombra es un arroyo” (*Poemas árticos*, “Alerta”, 305). La tensión que se vive ante la violencia que amenaza va *in crescendo* en el poema. Mediante procedimientos de extrañamiento o desfamiliarización, que, a decir de Keith Ellis, “consisten en negar lo normal o lo esperado”²⁷⁰, Huidobro acentúa la sensación de temor ante el inminente ataque:

Aquel ruido que se acerca no es un coche
Sobre el cielo de París
Otto Von Zeppelin
Las sirenas cantan
Entre las olas negras
Y este clarín que llama ahora
No es un clarín de la Victoria
Cien aeroplanos
Vuelan en torno de la luna

(“Alerta”, 305)

Luego, la referencia concreta al momento del ataque, al espectáculo siniestro, asombroso a la vez, del asalto nocturno a la ciudad:

APAGA TU PIPA

Los obuses estallan como rosas maduras
Y las bombas agujerean los días
Canciones cortadas
Tiemblan entre las ramas
El viento contorsiona las calles

CÓMO APAGAR LA ESTRELLA DEL ESTANQUE

(“Alerta”, 305)

Los cinco versos centrales ofrecen una descripción no tanto simultánea como simultaneísta de la ciudad acosada por los ataques del enemigo, mientras que los dos versos en mayúsculas que los enmarcan pueden expresar, de manera literal, el miedo a ser descubierto y a convertirse en víctima, o el paulatino oscurecimiento de la ciudad, que poco

²⁷⁰ Art. cit., p. 339.

a poco se queda sumida en penumbras, llena de terror ante el ataque. Sin embargo, de acuerdo con Ellis, en la poética huidobriana la palabra “PIPA” suele figurar como metonimia del instante creativo, y por lo mismo el verso “APAGA TU PIPA” puede tener otra interpretación: expresa la idea de la incompatibilidad de la poesía con la guerra, de la imposibilidad de que exista la creatividad en tan horrendas circunstancias.²⁷¹

En este poema, como en los mencionados antes, es notable de nuevo la alusión a la tecnología de guerra: “zeppelin” “aeroplanos”, “bombas”, “obuses”, “sirenas”. Y, de manera más evidente, se nota la distinta posición del autor respecto de la fascinación de algunos de los vanguardistas, en particular de los futuristas, por las máquinas, que solían celebrar como signos positivos de la vida moderna. En su texto “Futurismo y maquinismo”, al referirse a la intención de los futuristas de incorporar la realidad contemporánea, y muy específicamente las máquinas, a la literatura, Huidobro afirmó lo siguiente: “No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente”.²⁷² Si los poemas del vate chileno constituyen una innovación vanguardista es por su forma más que por su contenido: por introducir recursos como la ruptura de la sintaxis, mediante la ausencia de signos de puntuación y la elusión de verbos, la disposición espacial del poema, entre otros.

Tomando distancia de la estética futurista, Huidobro humaniza los artefactos tecnológicos. Esto se advierte, por ejemplo, cuando establece una analogía entre las sirenas antiaéreas y los seres mitológicos, cuyo canto “entre las olas negras” del mar de la ciudad es vaticinio de la desgracia; o bien, cuando alude al zeppelin, de manera metonímica, por el

²⁷¹ Cfr. Keith Ellis, p. 339.

²⁷² Vicente Huidobro, “Futurismo y maquinismo” (1925), *Obras completas*, vol. 1.

nombre de su inventor. Aún más, el poema no sólo contempla la referencia a los efectos físicos de esta maquinaria en el escenario ciudadano: también se remite a las emociones de miedo, de angustia, sufridas por el sujeto poético que presencia y refiere el ataque. Se interioriza y se humaniza el suceso bélico mediante el uso de prosopopeyas como: “Canciones cortadas/ Tiemblan entre las ramas” o “El viento contorsiona las calles” (“Alerta”, 305). De ese modo, se advierte en el poema la presencia de un mundo sensible, humano, paralelo a la fría realidad de las máquinas de guerra.

De los tres poemas de guerra incluidos en *Poemas Árticos*, “Alerta” es el que concentra las características esenciales de la visión poética de Huidobro sobre la guerra y de su propuesta estética. En “Gare” se relata el regreso de los soldados de las trincheras, heridos, mutilados, pero sobre todo, despojados de su identidad: “La tropa desembarca/ En el fondo de la noche/ Los soldados olvidaron sus nombres” (“Gare”, 310). Y ante este espectáculo desolador, el poeta también intenta recobrar su identidad, revivir el acto creativo: “Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadernos/ Revolotea en torno de mi cigarro” (310). La misma preocupación por el sentido de la poesía en la guerra, y la necesidad de crear una poesía que dé respuesta estética a las circunstancias bélicas, se advierte en el poema “Sombra”; el “ruiseñor”, símbolo de la poesía, se lamenta, pero aún así continúa su canto: “En mi memoria un ruiseñor que se queja/ Ruiseñor de las batallas/ Que canta sobre todas las balas” (“Sombra”, 326). El poema cierra con un panorama alentador: “Sin embargo/ Al borde del mundo florecen las encinas/ Y La Primavera Viene/ Sobre Las Golondrinas” (326).

Como habrá podido notarse, a diferencia de muchos de los europeos vanguardistas, que acogieron la Gran Guerra con entusiasmo, Huidobro mantuvo una actitud más bien crítica. La percepción de la Gran Guerra expresada en los poemas comentados está marcada

por una postura humanista que contrasta con las propuestas vanguardistas, eso a pesar de que sí comulgó con muchos de sus lineamientos, sobre todo con respecto a la vigorosa renovación formal o estilística que caracterizó a ese movimiento.

Para ejemplificar la diferencia que lo separaba de sus cofrades vanguardistas en cuanto a su actitud poética hacia la Gran Guerra cabe citar algunos poemas de guerra de Guillaume Apollinaire incluidos en *Calligrammes*, poemario aparecido en 1918, el mismo año en que el poeta chileno publicó sus poemas aquí comentados. Los poemas de *Calligrammes* giran en torno a la experiencia de la guerra vivida en carne propia por su autor. Sin embargo, aunque los poemas refieren escenarios desoladores, propios del paisaje bélico, no se advierte, como sí se advierte en Huidobro, la intención de presentar la guerra como un acto inhumano, vacío de sentido. Muchas veces, cuando Apollinaire se refiere a los horrores de la guerra lo hace desde la perspectiva de un soldado comprometido con su causa, para quien el enemigo es el que comete los actos deleznable: “J’ai connu l’horreur de l’ennemi qui dévaste/ Le Village/ Viole les femmes/ Emmène les filles” (“Les soupirs du servant de Dakar, 103);²⁷³ y asume su identidad como soldado francés: “Je suis soldat français on m’a blanchi du coup/ Secteur 59 je ne peux pas dire où” (103).

En otros versos expresa el placer que lo embarga ante ciertos escenarios bélicos; el silbido de las balas entrecruzadas en las trincheras extasía al poeta: “Le sifflet me fait plus plaisir/ Qu’un palais égyptien/ Le sifflet des tranchées/ Tu sais” (“Oracles”, 95). Incluso, su idea del amor se encuentra ligada a su percepción de la guerra; la guerra exagera su espíritu amoroso: “O Guerre/ Multiplication de l’amour” (“Oracles”, 95).

²⁷³ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Mercure de France, Paris, 1918, p. 103. Las citas en el texto de este poemario serán por esta edición.

En el poema “Guerre”, queda clara la admiración del poeta francés por la guerra como signo del progreso de la humanidad:

Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre
Avant elle nous n'avions que la surface
De la terre et des mers
Après elle nous aurons les abîmes
Le sous-sol et l'espace aviatique
("Guerre", 108)

Como puede leerse, a pesar de que Apollinaire y el cubismo de las artes plásticas ejercieron gran influencia en la poética de Huidobro, la actitud de ambos frente al tema de la guerra es muy distinta. Mientras que Apollinaire parece asumir la guerra como la circunstancia idónea para la creación de un arte nuevo, renovador, y para el progreso en todo sentido, para Huidobro, al contrario, como hemos visto, la poesía, el acto creativo, es incompatible con la destrucción bélica. En *Altazor* (1931) el poeta chileno ratifica su opinión negativa sobre la guerra, y la juzga obra de la “estupidez”:

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana ²⁷⁴

A pesar de la trascendencia de algunas obras sobre la Gran Guerra de autores hispanos, como los poemas de Vicente Huidobro o la novela-crónica de Valle-Inclán, no parece aventurado afirmar que sólo Salomón de la Selva dedicó un poemario a expresar, desde la perspectiva de un soldado que lucha en las trincheras, la dimensión y significancia ética y estética de la Gran Guerra para la humanidad, para el artista y, en especial, para el poeta hispanoamericano.

²⁷⁴ Vicente Huidobro. *Altazor*, en *Obras completas*, p. 371.

5.3 TRES MODERNISTAS EN CRISIS ANTE LA GUERRA EUROPEA

A semejanza de la obra de Salomón de la Selva, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Valle-Inclán presenta cierta cercanía con el discurso testimonial: la voz narrativa se posiciona como la de un testigo que “observa” el espectáculo de la guerra en las trincheras, en los caminos, en las ciudades. Entre los dos textos hay, sin embargo, una diferencia importante. Porque, mientras que en *La media noche* el observador no participa en el conflicto, en *El soldado desconocido*, en cambio, el sujeto lírico que observa todo es no sólo testigo, sino también protagonista del relato. En el poemario, como se ha mostrado ampliamente, el sujeto lírico no sólo ve y describe la guerra, sino que la vive en carne propia, la sufre y este sufrimiento le transforma la conciencia. Mientras que la mirada de Valle es “estelar”, la del soldado poeta se sitúa justo en el terreno de batalla, estancada en el lodo de los campos de batalla.

Otras diferencias de índole expresiva se derivan de esta divergencia de perspectiva. Hay que recordar que en la “Breve noticia” que prologa *La media noche*, Valle-Inclán explica que su ideal estético consiste en ofrecer una visión total, simultánea, de la guerra que no esté limitada por “la posición geométrica del narrador”;²⁷⁵ una perspectiva que comprenda tanto la “visión del soldado que se bate sumido en la trinchera” como “la del general que sigue los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano”.²⁷⁶ Es decir, su relato parte de la mirada de un narrador ubicuo, desprendido de toda contingencia espacio-temporal, de un narrador que pueda observar la guerra en todas sus dimensiones. La visión del soldado desconocido, aunque más personal y más íntima, también muestra la guerra en

²⁷⁵ Ramón del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* en *Narrativa Completa*, tomo II, Espasa-Clásicos, Madrid, 2010, p. 913.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 913.

todas sus dimensiones, dejando en evidencia sus efectos devastadores para la humanidad. Pero la mirada del poeta soldado sí está limitada por las contingencias espacio-temporales que condicionan la experiencia del protagonista. A partir de esta experiencia individual el poeta pretende ofrecer una visión más universal del sufrimiento humano en la Guerra, pero para lograrlo acude, no al perspectivismo empleado por Valle, sino más bien a un proceso de mitificación de cuanto el protagonista vive y sufre. Según se ha demostrado en un capítulo de este trabajo, conforme el poeta soldado se interna en los horrores de las trincheras, la guerra se presenta como un suceso cíclico, y finalmente mítico, que se vive fuera del espacio y del tiempo normales. En *La media noche*, en cambio, Valle prefiere acumular una serie de percepciones fragmentadas cuya yuxtaposición (todo lo narrado ocurre, se supone, en el mismo momento, al filo de la media noche) le permite situar el conflicto, a su vez, en un ámbito mítico, fuera del tiempo y del espacio. Es decir, la visión de la guerra en ambas obras está mediada por la intención de configurar el mito, pero mientras que Valle opta por el recurso más moderno del simultaneísmo (la yuxtaposición de momentos muy distintos en el tiempo y el espacio), Salomón de la Selva confía en el recurso más tradicional de hurgar en la experiencia individual hasta dar con lo que esta tiene de universalmente humano.

Cabe agregar que en ambas obras el proceso de mitificación entra en tensión con la conciencia que ambos poetas tienen de la terrible realidad de la guerra que, como se ha dicho, resulta muy alejada de la concepción románticamente heroica que los dos autores se habían formado de ella. En ambos textos la expresión oscila entre el tono prosaico, apegado a la cruda realidad del conflicto, y el tono más lírico, más refinado, que corresponde al afán

de mitificar la experiencia vivida, de presentar la guerra como un hecho sublime.²⁷⁷ Finalmente es importante señalar que, si bien ambos autores recurren al misticismo para lograr la mitificación que pretenden, el misticismo en la poética valleinclaniana tiene raíces esotéricas y ocultistas, mientras que en la concepción de Salomón de la Selva tiene un fundamento más bien religioso cristiano.

Aunque dentro de contextos literarios distintos y por motivos también diferentes, tanto *El soldado desconocido* como *La media noche* suelen considerarse obras precursoras de la vanguardia. En la evolución de la obra valleinclaniana, *La media noche* es un libro clave, que coincide con un momento de viraje estético, en que su autor empieza a transitar del modernismo a la vanguardia, o en todo caso, hacia la expresión esperpéntica. La tensión textual que se advierte en *La media noche* suele interpretarse como signo de cierta indecisión por parte de un escritor que no sabe si mantenerse dentro de los límites de la estética modernista o si, al contrario, crear un nuevo estilo que pueda dar cuenta de la realidad, sin precedentes, de la guerra moderna. En *El soldado desconocido*, como se ha mostrado, esta búsqueda de renovación estética es explícita y se tematiza; el sujeto lírico, como poeta, cuestiona sus paradigmas de representación poética, enfrenta el reto de dar expresión a una realidad que carece de las cualidades que él mismo considera esenciales de todo arte: la belleza y la bondad. En las dos obras, la crítica reconoce los asomos de una innovación estética que califica como vanguardista. En el caso de Valle-Inclán esta renovación, derivada tal vez del simbolismo francés, prefigura la estética del esperpento y

²⁷⁷ Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *La media noche*, la visión de la guerra en el poemario de SdelaS no se encuentra maniatada por una intención de propaganda ideológica. Téngase en cuenta que la intención explícita de la obra de Valle-Inclán fue la de exaltar la misión bélica de los aliados franceses. En cambio, el poema de SdelaS, publicado años después de finalizada la guerra, no está determinado por esa postura partidista.

de lo grotesco; en el caso de Salomón se relaciona con la asimilación del *modernism* anglosajón y, curiosamente, no tendrá continuidad más allá de *El soldado desconocido*.²⁷⁸

Llama la atención que, al proponerse la recreación poética o literaria de la Gran Guerra, estos dos escritores de filiación modernista se enfrenten con el dilema de escoger entre permanecer dentro de los límites del modernismo o romper con ellos y buscar nuevos horizontes estéticos. La innovación estética, en ambos casos, parece inducida, en cierta medida, por la novedad del asunto y, en parte, por el impacto de su experiencia como testigos de la guerra —una experiencia (paradójicamente) más intensa en el caso de Salomón—.

Otro ejemplo más del impacto de la experiencia de la Gran Guerra en la conciencia de los escritores hispanoamericanos es la obra de Vicente Huidobro. Aunque el poemario cardinal del poeta chileno sobre el tema está escrito en francés, *Hallali* (1917), otros poemarios suyos en español, como *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918), también tocan el asunto de la guerra y pueden dar cuenta, como se ha mencionado, de la repercusión que este acontecimiento tuvo en su conciencia artística y en su visión de mundo. La poesía de guerra de Huidobro guarda un vínculo estrecho con la tradición modernista hispanoamericana, a pesar de la notable influencia, a nivel formal, de las vanguardias europeas. Es decir, Huidobro se mantiene fiel al modernismo en lo que respecta al contenido, en tanto que interioriza y humaniza el suceso bélico, de manera que la innovación vanguardista en sus poemas de ese momento parece restringirse al aspecto formal. Como bien ha advertido Keith Ellis,²⁷⁹ la visión de la guerra que Huidobro exploya en sus poemas de guerra no coincide con la perspectiva entusiasta que se advierte en la obra

²⁷⁸ No abundaré ahora más sobre la discusión entre vanguardismo y modernismo en el caso del poemario, que ya bastante se ha tratado en la tesis.

²⁷⁹ Art. cit., p. 333.

de esos años de sus cofrades vanguardistas europeos. A semejanza de la poesía de SdelaS, sus poemas sobre la Gran Guerra ponen de manifiesto la preocupación del artista por los efectos deshumanizadores del conflicto y expresan una postura humanista que denota la influencia de Rubén Darío, que contrasta con las propuestas vanguardistas.

Si bien no con la misma recurrencia y fuerza que en *El soldado desconocido*, en los poemarios del vate chileno también se percibe cierto discurso religioso cristiano; el poeta acude al mito cristiano para formular la imagen de un mundo devastado, de la humanidad sacrificada, a causa de la guerra. Otra coincidencia entre las dos poéticas de guerra, del poeta chileno y del nicaragüense, es el cuestionamiento explícito sobre el sentido del arte y de la misión del artista ante ese escenario de degradación humana, así como el sentimiento de impotencia que se vive al no hallar la inspiración poética en esas circunstancias. Un sentimiento que, sin embargo, tanto en SdelaS como en Huidobro, cede el lugar a la convicción esperanzadora de un resurgimiento, del advenimiento de la paz y de una nueva era en la que, para Salomón de la Selva, como se ha dicho, Hispanoamérica tendría un papel crucial. Así que la poesía de guerra de Huidobro parece definirse también como una poesía de cruce, de transición, en la que conviven, aunque en tensión, modernismo y vanguardia.

Al mostrar estas correspondencias entre la obra de SdelaS y la de estos otros dos escritores hispanos, que también forjaron una visión poética de la Gran Guerra a partir de la experiencia personal (aunque, por supuesto, en distintos grados y circunstancias), no se pretende poner en entredicho la singularidad de *El soldado desconocido* en el contexto literario hispánico, en especial hispanoamericano. Tan sólo interesa asentar que en las tres obras los autores dan fe de una crisis similar en cuanto a su actitud hacia los cánones estéticos modernistas. Sin embargo, en esa búsqueda de renovación estética (una búsqueda

impulsada, al parecer, por el sentimiento de impotencia para dar cuenta cabal de un acontecimiento que trastocaba sus ideales artísticos), los tres autores toman distintos caminos. Huidobro, al emprender el suyo, asimila y reinterpreta las vanguardias europeas, y por esa vía da origen al creacionismo; Valle-Inclán, en *La media noche*, esboza los primeros atisbos de su propuesta estética del esperpento; mientras que Salomón de la Selva, entrelazando los dos modernismos, el hispanoamericano y el anglosajón, perfila una poética singular en el escenario de nuestras letras, que muchos han insistido en denominar la “otra vanguardia”. Pero, a diferencia del poeta chileno y del novelista (y dramaturgo) español, el poeta nicaragüense en su obra posterior decidió, por fin, mantenerse dentro de los límites del modernismo. La encrucijada estética y ética que planteó la representación poética del suceso más catastrófico de la era moderna, para Salomón de la Selva terminó por resolverse a favor del modernismo.

CONCLUSIONES

De acuerdo con el análisis expuesto en esta tesis y las observaciones en torno a la conceptualización del modernismo, el *modernism* y la vanguardia, cabe concluir que la presencia en el poemario de aspectos innovadores, respecto del modernismo, no implica la ruptura o rechazo de las directrices estéticas e ideológicas del movimiento iniciado por Rubén Darío. Según se ha señalado, para definir como vanguardista la obra de Salomón de la Selva resulta necesario precisar el significado de este término a la luz de su relación con el de *modernism*, para evitar caer en una contradicción conceptual. Pero, lejos de pretender resolver la encrucijada entre modernismo y vanguardia que tiene lugar en las páginas de *El soldado desconocido*, este estudio ha buscado subrayar la tensión entre estas estéticas que prevalece en la obra.

La singularidad de *El soldado desconocido* radica, precisamente, en esa indecisión o indefinición ante el modernismo. La obra se sitúa en el filo de la navaja, indecisa entre permanecer fiel a Darío o romper con el modernismo en busca de una innovación estética. Sobra decir que para afirmar el valor de esta obra no es necesario definirla como vanguardista, como tampoco es demérito reconocer en ella la presencia de un importante legado modernista. Es decir, *El soldado desconocido* no tiene que cumplir con los requisitos de tal o cual clasificación para ser debidamente valorada y reconocida como una destacada obra poética. En esta tesis se han comentado las cualidades de la propuesta poética de *El soldado desconocido*, la perfecta armonía entre ética y estética que el autor postula en su poemario, la coherencia del contenido con la forma y el estilo.

Aunque la mayoría de los críticos de *El soldado desconocido* reconocen en este poemario el inicio de una nueva forma de vanguardia, considero que toda línea de acercamiento crítico a *El soldado desconocido* que intenta restringir su aportación poética a un movimiento estético específico, sea modernismo o vanguardia, es susceptible de cuestionamientos. La crítica, aún escasa, en torno a esta obra de Salomón de la Selva incide en una constante preocupación por asociar la obra de uno u otro de estos movimientos estéticos. Son pocos los estudios dedicados a analizar los rasgos estéticos y de contenido del poemario, sin incurrir en este afán de categorización. Por tal motivo, antes de aventurar una clasificación estética que cerraría aún más el acercamiento crítico a esta obra de Salomón de la Selva, a lo largo de esta tesis se ha procurado exponer sus cualidades poéticas, aquellos rasgos de contenido y de estilo que denotan la originalidad de su propuesta en el contexto literario hispanoamericano. Más allá de las categorizaciones, la crítica sobre *El soldado desconocido* coincide, sin lugar a dudas, en reconocer su altura poética. Hay consenso en considerarla una obra que, frente a la producción poética hispanoamericana de los años veinte, destaca tanto por la singularidad del tema como por las cualidades de su expresión estética.

Este acercamiento a la obra de Salomón de la Selva pretendió exponer, sobre todo, esas virtudes poéticas que explican que *El soldado desconocido* sea considerado como una obra importante e influyente, aunque poco estudiada, en el contexto de las letras hispánicas. Siguiendo este propósito, fue necesario hacer una lectura del poemario que evidenciara, entre otros rasgos, su coherencia formal, la complejidad y riqueza de su estructura en función del tema: el impacto que tuvo la experiencia de la Gran Guerra en la conciencia, visión de mundo y sensibilidad del hombre y artista moderno. Más aún, el poemario muestra la posible incidencia de esa crisis de origen europeo en el artista o poeta

hispanoamericano, porque la mirada poética desde la cual se refiere el suceso bélico tiene indudable talante hispanoamericano, a pesar de que se plantea la universalización de la experiencia sufrida por el soldado, como se ha indicado en el análisis. La obra propone una reflexión sobre el papel que los poetas y artistas hispanoamericanos podrían representar en esa crisis de alcance universal. No es arbitrario que el poemario cierre, como se ha subrayado, con una postdata que augura la supremacía universal de los poetas, pintores y santos de la América tropical. Para contrarrestar la decadencia y deshumanización del mundo hundido por la guerra, el poeta soldado cree necesario recuperar el sentido humanista del arte y la poesía; para ello sugiere aferrarse al sentimiento religioso y recobrar la espiritualidad perdida. Además, parece confiar en que en esta salvación del mundo, por el camino del arte, la poesía y la religión, tendrá un papel preeminente la América tropical.

Con esta tesis se ambiciona, por lo menos, agitar el dormido interés de la crítica académica por la obra de Salomón de la Selva, poeta injustamente olvidado, y casi desconocido fuera de su país natal. Gran parte de su vasta y excelente obra, en prosa como en poesía, en inglés como en español, espera aún salir de los archivos empolvados de una Universidad en México, país al que llegó a amar como a otra de sus patrias, que durante años fue la trinchera desde la que combatió, con las letras –a veces, con las armas– por el progreso social, cultural y por la hermandad de todos los pueblos de América.

El soldado desconocido es, sin duda, su obra más renombrada, aunque todavía escasamente leída. Este año 2014 en que se conmemora el centenario de la llamada Primera Guerra Mundial es momento propicio para evocarla. La conmemoración, en el sentido que lo explica el historiador francés Francois Hartog, se ha convertido en una suerte de celebración de la memoria; en la que el pasado busca surgir en el presente mediante la

recuperación de “lugares de memoria”. Esa memoria que, según los planteamientos de Pierre Nora, reconstruye el pasado y lo vuelve presente. Los lugares de memoria son “lugares topográficos, monumentales, simbólicos, funcionales, donde una sociedad consigna voluntariamente sus recuerdos”;²⁸⁰ las tumbas al soldado desconocido, el “Memorial” en Verdun, el yacimiento de la embarcación El Lusitania (cuyo hundimiento determinó la entrada de E. U. en la guerra),²⁸¹ lo mismo que la novela *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque, son ejemplo de esos sitios de memoria de los países envueltos en el conflicto, “lugares” que permanecen para recordar, para contar, para prevenir al mundo de hoy.

En ese sentido, *El soldado desconocido* puede concebirse como un insólito lugar de memoria hispanoamericano, que trae a nuestro presente un pasado que muchos hispanoamericanos pensamos ajeno, que lo hace parte de nuestra historia, tanto literaria como política. *El soldado desconocido* es testimonio o memoria de la incidencia de la Gran Guerra en la conciencia del artista hispanoamericano. Más aún, en sus páginas se mantiene vivo y adquiere alcance universal el reclamo, aún vigente, que alguna vez hiciera Salomón de la Selva a los Estado Unidos: “No puede existir el verdadero panamericanismo sino cuando se haga plena justicia a las naciones débiles”.²⁸² De la Selva dio rasgos y sentimiento hispanoamericano al soldado desconocido, ese fetiche deshumanizado de la guerra; hizo suya, y buscó hacernos sentir como propia, esa lejana guerra que denominaron mundial, le dio sentido humano y talante hispánico. Justo es que se reconozca y valore ese tributo.

²⁸⁰ Cfr. Francois Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 149.

²⁸¹ Declarado por la UNESCO patrimonio cultural subacuático de la Primera Guerra Mundial.

²⁸² Cit. Pedro Henríquez Ureña, “Salomón de la Selva” (*El Fígaro*, 1919), *Obras Completas*, t. III, p.356.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE SALOMÓN DE LA SELVA

1.1 DOCUMENTOS Y MANUSCRITOS CONSERVADOS EN EL ARCHIVO DE SALOMÓN DE LA SELVA DEL ACERVO HISTÓRICO DE LA BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO DE LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Ms. *Two Humorous Poems* by Salomón de la Selva, fechado en 1919.

Ms. “El poeta, una calavera y una vocación frustrada”, artículo sin fecha [¿1919-1920?].

Ms. “El feísmo de Diego Rivera”, artículo sin fecha [¿1921-1924?].

Ms. “La figura central de la decoración de Diego Rivera en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México”, poema sin fecha [¿1921-1924?].

Ms. Carta de Salomón de la Selva a Edna St. Vincent Millay, fechada en Panamá el 5 de abril de 1935.

Ms. “Discurso sobre Rubén Darío”. Discurso pronunciado por Salomón de la Selva en 1950 en El Ateneo de Washington.

Ms. “Acróasis en defensa de la cultura humanista”, ensayo fechado el 10 de abril de 1957.

1.2 LIBROS Y FOLLETOS

Eleven Poems of Rubén Darío. Translations by Thomas Walsh and Salomón de la Selva.

“Introduction” by Pedro Henríquez Ureña. Putnam’s & Sons, New York / Londres,

1916.

Tropical Town and other poems, John Lane-The Bodley Head, Nueva York-Londres, 1918.

El soldado desconocido, Cultura, México, 1922.

Evocación de Horacio, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1949.

Ilustre familia, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1954.

Canto a la Independencia Nacional de México, Imprenta Arana, México, 1955.

Versos y versiones nobles y sentimentales, Colección Cultural Banco de América,
Managua, 1974.

El soldado desconocido y otros poemas, ed. de Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura
Económica, México, 2005.

Antología Mayor, pról. y selección de Julio Valle Castillo, Fundación Uno,
Managua, 2007, t. 1.

Antología Mayor. Narrativa, edición de Julio Valle Castillo, Fundación Uno, Managua,
2007, t. 2.

Antología Mayor. Ensayos, edición de Julio Valle Castillo, Fundación Uno, Managua,
2010, t. 3.

1.3. POEMAS SUELTOS

“Poema de las estaciones”, *Cervantes. Revista Hispanoamericana*, febrero de
1919, 80-82.

1.4 ENSAYOS Y NOTAS SUELTOS

“Rubén Darío”, *Poetry*, 8 (1916), 200-204.

“Strains of Yesterday”, *Poetry*, 11 (1918), 281-282

“Edwin Markham”, *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 9 (1920), p. 124

“Urgencias centroamericanas: verdad, amor”, *México Moderno* (1º de octubre de 1922), ed. facs., Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp.174-178.

“William Blake”, *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 16 (1935), 169-175.

“*In Memoriam Pedro Henríquez Ureña*. I. Su ciudadanía espiritual”, *El Universal*, México, 7 de junio de 1946.

“*In Memoriam Pedro Henríquez Ureña*. II. La vida en los amigos”, *El Universal*, México, 14 de junio de 1946.

“John Maynard Keynes”, *El Universal*, México, 12 de julio de 1946.

“Los chicos del barrio”, *El Universal*, México, 16 de agosto de 1946

“Dionisiada”, *El Universal*, México, 28 de septiembre de 1946.

“Rubén Darío”, *Romance*, Managua, 15 de febrero de 1941.

“Edna St. Vincent Millay”, *América. Revista Antológica*, México, 1950, núm. 62, 7- 32; reproducido en *Semana*, Managua, 29 de octubre de 1950.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE SALOMÓN DE LA SELVA

ANÓNIMO, “Salomón de la Selva. Tres poesías a la manera de Rubén Darío”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 26 de junio de 1949, núm. 123.

ARELLANO, Jorge Eduardo, “Salomón de la Selva y «La otra vanguardia»”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1989, núm. 18, 99-103.

_____, “Dos imágenes de un solo rostro” en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 110-111.

_____, “Pedro Henríquez Ureña y Salomón de la Selva”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 112-118.

_____, *Nicaragua en la primera mitad del Siglo XX. William Krehm y Salomón de la Selva*. Ediciones Populares, Managua, 1976.

_____, *Los tres grandes: Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés y Salomón de la Selva*, Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, 1993.

_____, *Aventura y genio de Salomón de la Selva*, Instituto Cultural Rubén Darío / Alcaldía Municipal, León, 2003.

_____, “Tres aproximaciones a Salomón de la Selva”, *Temas nicaragüenses. Revista dedicada a la investigación sobre Nicaragua*, Managua, 2011, núm. 38, 117-118.

ARGÜELLO, Agenor, “Salomón de la Selva: el hijo pródigo del clasicismo”, *Los precursores de la poesía nueva en Nicaragua*, La Hora, Managua, 1963, pp. 63-71

BACIÚ, Stefan, “El sueño de Salomón de la Selva”, *168 horas de poesía: 7 días en Nicaragua. Revista conservadora del pensamiento centroamericano*, Managua, 1967, núm. 81, 6-7.

_____, “Salomón de la Selva, precursor”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 96-109.

BOLAÑOS, Luis, “Salomon de la Selva as a soldier of the Great War”, *Hallali. Revista de estudios culturales sobre la Gran Guerra y el mundo hispánico*, 2009, núm 4, <http://www.revistahallali.com/2009/06/29/luis-bolanos-salomon-de-la-selva-as-a-soldier-of-the-great-war/>

CARDENAL, Ernesto, “Salomón de la Selva: *El soldado desconocido*”, *Rueca*, México, 1948, núm. 18, 12-19.

CORONEL URTECHO, José, “En Nueva York, con el poeta Salomón de la Selva”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 59-77.

CUADRA, Pablo Antonio, “Discurso en homenaje a Salomón de la Selva”, *Cuadernos Universitarios*, León, Nicaragua, 1959, núm. 12, 7-8.

CHUMACERO, Alí, “El poeta Salomón de la Selva”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1959, núm. 518, 3-6.

_____, “El poeta que vino de Nicaragua”, *El Universal*, México, 14 de enero de 1973.

ESCOTO, Sergio, “Evocación de Salomón de la Selva: ‘Tratado de la belleza’”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp.119-122.

FAVELA, Lorenzo, *Con Salomón de la Selva. De Paestum a Florencia en el verano de 1958*, Ediciones de la revista *Tricolor*, México, 1963.

FIALLOS GIL, Mariano, *Salomón de la Selva, poeta de la humildad y la grandeza*, Hospicio, León, 1963.

FLORES, Miguel Ángel, “Introducción” a Salomón de la Selva, *El soldado desconocido y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 11-50.

GUTIÉRREZ, Ernesto, “Breves apuntes sobre la vida y obra de Salomón de la Selva”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 89-95.

HENRÍQUEZ UREÑA, “Salomón de la Selva” (1915), en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 11-12.

_____, “Salomón de la Selva” (1919), en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp.13-19.

_____, “Salomón de la Selva”, *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 6 (1930), 155-157.

JODOROWSKY, Raquel, “Salomón de la Selva, sacerdote, soldado y poeta”, *Excélsior*, México, 16 diciembre 1984.

- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, “Salomón de la Selva”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp.78-88.
- MUNGUÍA NOVOA, Juan, “Responso por Salomón de la Selva”, *Abside. Revista de Cultura Mexicana*, 23 (julio-septiembre 1959), 310-321.
- NAVAS, Nicolás, *Paralelismo entre Rubén Darío y Salomón de la Selva*, Fondo Editorial CIRA, Managua, 2002.
- OVIEDO, José Miguel, “El poeta-soldado desconocido”, *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana* (Barcelona), 2007, núm. 24, 95-96.
- PACHECO, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 45 (Enero-junio 1979), 327-334.
- PEÑA, Horacio, “Salomón de la Selva: soldado desconocido”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, México, 5 marzo de 1967, núm. 245.
- POHLENZ, Ricardo, “Librarium. El poeta desconocido”, *Excélsior*, México, 20 marzo de 1990.
- SCHICK, René, “Discurso en homenaje a Salomón de la Selva”, *Cuadernos Universitarios* Managua, 1959, núm. 12, 5-7.
- SHERIDAN, Guillermo, “Naufragios y rescates. Un poema de Salomón de la Selva”, *Vuelta* México, 1996, núm. 236, 57.
- SIRIAS, Silvio, “Introduction”, en Salomón de la Selva, *Tropical Town and Other Poems*, Arte Público Press, Houston, 1999, pp. 5-60.

- _____, “The Recovery of Salomón de la Selva’s *Tropical Town*”, *Recovering the U. S. Hispanic Literary Heritage*, edited by María Herrera-Sobek and Virginia Sánchez Corrol, University of Houston, Houston, 2000, vol. 3, pp. 268-314.
- SOLANA, Rafael, “El primer libro de versos”, *El Día*, México, 16 febrero 1990. [Sobre *El soldado desconocido*]
- TELLO, Jaime, “Un gran poeta nicaragüense: Salomón de la Selva”, *Vida*, Bogotá, 1952, 52-54.
- URRUTIA Y ARANA, Luis de, “*El soldado desconocido*. Poema de Salomón de la Selva”, *México Moderno* (núm. 1, 1º de agosto de 1922), ed. facs., México, FCE, 1979, p. 65.
- VALEMBOIS, Víctor, “Centroamericano no tan extraviado en los campos de Flandes” en *Puentes transatlánticos. Base literaria para un diálogo euro-centroamericano*, Universidad de Costa Rica, San José, 2009.
- VALLE, Rafael Heliodoro, “Salomón de la Selva”, en *Homenaje a Salomón de la Selva 1959-1969*, Ernesto Gutiérrez (ed.), Cuadernos Universitarios, León, Nicaragua, 1969, pp. 20-23.
- VINZENCI, Moisés, “*El soldado desconocido*. Poema de Salomón de la Selva”, *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 4 (1922), 319-320.
- WHITE, Steven F., “Salomon de la Selva: Testimonial Poetry and World War I”, *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, Associated University Press, Lewisburg-Londres-Toronto, 1993, pp. 119-143.
- _____, “Salomón de la Selva, poeta comprometido de la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 42 (1991), 915-921.

ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo, “Desconocida herencia modernista en *El soldado desconocido*”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 23 (1994), 273-282.

3. OBRAS RELACIONADAS CON LA LITERATURA DE LA GRAN GUERRA

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Mercure de France, París, 1918.

BEARDSLEY, Theodore, “Rubén Darío and the Hispanic Society: the holograph manuscript of *¡Pax!*”, *Hispanic Review*, 1967, núm. 1, 1-42.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Plaza Janes, Barcelona, 1978.

CAAMAÑO BOURNACELL, José, “Los dos escenarios de *La media noche*”, *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), 1966, núm. 63, 135-150.

CASTRO LEAL, Antonio (ed.), *Antología de poetas muertos en la guerra, 1914-1918*, versiones de Pedro Requena Lecarreta, Cultura, México, 1919.

CORPUS BARGA, “Valle-Inclán en la más alta ocasión”, *Revista de Occidente*, 44-45 (1996), 288-301.

DENDLE, Brian, “The First World War: Was There a ‘Generational’ Response?”, *Letras Peninsulares*, (Davidson College, North Carolina), 9 (1996), 133-150.

DÍAZ –PLAJA, Fernando, *Francófilos y germanófilos. Los españoles en la guerra europea*, Dopesa, Barcelona, 1974.

DOUGHERTY, DRU, "Valle-Inclán, corresponsal de guerra: *La media noche*", en Javier Serrano Alonso y Amparo Juan Bolufer (eds.), *Literatura hispánica y prensa periódica*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 2009.

ELLIS, Keith, "Vicente Huidobro y la Primera Guerra Mundial", *Hispanic Review*, 67 (1999), 333-346.

GEORGIAN POETRY. Selected and introduced by James Reeves, Penguin Books, Harmondsworth, 1962.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Campos de batalla y campos de ruinas*, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1915.

_____, *En las trincheras*, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1916.

GOOCH, Anthony, "Valle-Inclán, *La media noche* y la chulería militar ibérica" en Alan Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Paul Malak and Son, Toronto, 1980, pp. 344-347.

HIDALGO, Alberto, *Arenga lírica al Emperador de Alemania. Otros poemas*, Tipografía Quiroz Hnos., Arequipa, 1916.

HUIDOBRO, Vicente, *Obras completas*. Vols. 1 y 2, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.

_____, *Obras poéticas en francés*, Editorial Universitaria, Santiago, 1999.

IBARGUREN, Carlos, *La literatura y la Gran Guerra*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires, 1920.

- JUAN BOLUFER, Amparo, “Las dos versiones de *La media noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria del concepto de visión estelar”, en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Universidad de Huelva, Huelva, 2000, pp. 551-559.
- LIMA, Robert, “The Gnostic Flight of Valle-Inclán”, *Neophilologus*, Groninga, 78 (1994), 243-250.
- LYON, John, “*La media noche* at the crossroads”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), 135-142.
- MCCRAE, John, *In Flanders Fields and other Poems*, G. P. Putman’s Sons, Londres, 1919.
- MOWRY, Robert, “La generación del 98 y la primera guerra mundial”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1974, núm 171, 523-574.
- RAMONEDA SALAS, Arturo, “Notas sobre Valle-Inclán y la Primera Guerra Mundial”, *Ínsula*, Barcelona, 1982, núm. 427, 3-4.
- REDONDO VALÍN, Felisa, “La estructura concéntrica en *La media noche* de Valle-Inclán”, *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, Santiago de Compostela, 2006, núm. 12, 77-112.
- REMARQUE, Erich María *Sin novedad en el frente*, trad. Manuel Serrat Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1968.
- RIVAS CHERIF, “Los españoles y la guerra. El viaje de Valle Inclán”, *España*, Madrid, 1916, núm. 68, 10-11.
- RUBIO, Susana. “Apunte sobre la estética valleinclaniana: visión pictórica de una noche de

guerra”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinación de Patrizia Botta (8 vols., Bagatto Libri, Roma, 2012), vol. V, *Moderna y Contemporánea*, edición de. Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre, *AIH* (17), t. 5, pp. 535-541.

SALPER TORTELLA, Roberta, “Valle-Inclán in *El Imparcial*”, *Modern Language Notes*, Johns Hopkins University, 83 (1968), 278-309.

STANLEY BRAITHWAITE, William, *Anthology of Magazine Verse for 1918*, Small, Maynard and Company, Boston, 1919.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1917.

_____, *La media noche. En la luz del día. Visión estelar de un momento de guerra*, ed. Arcadio López-Casanova, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

VALLEJO, César, “Desde Europa. Los mutilados”, *Claridad* 4 (119), 1923. Versión *online* <http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/viewArticle/9576/9626>; recogido en César Vallejo, *Textos recobrados*, Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi (eds.), Editorial Universitaria, Lima, 2009, p. 55.

VIDAL MAZA, Margarita, “Valle-Inclán y la I Guerra Mundial: declaraciones a *El Radical* (1916)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Colorado, 2001, núm. 26, 255-262.

VILLANUEVA, Darío, “*La media noche* de Valle-Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa”, en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, PPU, Barcelona, 1991, pp. 306-339.

4. OTROS TEXTOS

ANDERSON, Andrew A., *El Veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia española*, Gredos, Madrid, 2005.

ANITUA, Santiago de, “Características formales de la nueva poesía nicaragüense”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Managua, 24 (1958), 296-315.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, pról. y trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, eds. Y.-G. Le Dantec y Claude Pichois, Gallimard, París, 1961.

BLAKE, William, *The marriage of heaven and hell*, John W. Luce and Company, Boston, 1906.

_____, *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, trad. Xavier Villaurrutia, Séneca, México, 1942.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitsch', posmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain, Tecnos, Madrid, 1991.

CAMPAÑA, Mario, “Prólogo” a *Pájaro relojero: poetas centroamericanos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

CERNUDA, Luis, “William Blake”, en *Pensamiento poético en la lírica inglesa: siglo XIX*, UNAM, México, 1958; recogido en Cernuda, *Prosa II*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994.

CHEVALIER, Jean, “Medianoche-mediodía”, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

CHONCHOL, Jacques y Julio Silva Solar, *Socialismo cristiano*. Serie de Estudios Políticos, vol. 2, Nueva Década, San José Costa Rica, 1985.

COX, Judy, *William Blake, flagelo de tiranos*, trad. Gemma Galdón, Intervención Cultural / El Viejo Topo, Madrid, 2004.

DARÍO, Rubén, *Poesía*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

DÍAZ LAGE, Santiago, “Tiempo e historia en *La media noche*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle- Inclán. III*, 28 (2003), 539-556.

DÍAZ-PLAJA, Fernando, *Estructura y sentido del novocentismo español*, Alianza, Madrid, 1975.

España. Semanario de la vida nacional, 1915-1924 (ed. facsímil), introd. Salvador Madariaga, Turner, Madrid, 1982.

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1991.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, “El modernismo en España: algunos conceptos críticos”, *Revista de Literatura*, Universidad de Navarra, 2004, núm. 66, 131-148.

- FUSSEL, PAUL, *The Great War and modern memory*, Londres, Oxford University, 1975.
- GARCÍA CALDERÓN, Francisco, “Panamericanismo y paniberismo”, en *América Latina y el Perú del novecientos. Antología de textos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2003, pp. 127-140.
- GRAF, Henning, “Tres aspectos de la literatura nicaragüense”, *Humanitas*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1973, núm. 14, 337-367.
- GRINBERG PLA, Valeria y Ricardo Roque Baldovinos, *Tensiones de la modernidad. Del modernismo al realismo*, F&G Editores, Guatemala, 2009.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.
- HARTOG, Francois, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.
- HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO, *Obras completas*, ed. Juan Jacobo de Lara, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1977, t. 3.
- _____, *Ensayos*, Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX, Colección Archivos, eds. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Madrid, 1998.
- _____ y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1983, t. 1.
- ICAZA TIGERINO, Julio, “Los precursores de la Poesía Nueva”, *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Managua, 1958, pp. 69-72.
- LONDRAVILLE, Richard and Janis, *Dear Yeats, dear Pound, dear Ford: Jeanne Robert Foster and her circle of friends*, Syracuse University Press, Nueva York, 2001.

- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, “Introducción” a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978
- MALDONADO MACÍAS, Humberto Antonio, *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista: “La lámpara maravillosa”*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1980.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, *Cuestiones rubendarianas*, Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- MILLAY, Edna St. Vincent, *A Few Figs from Thistles*, Kessinger Publishing, Nueva York, 2004.
- _____, “Renacimiento”, versión de Salomón de la Selva, *América. Revista Antológica*, México, 1950, núm. 62, 33-57.
- MILLÁN, Marco Antonio, *La invención de sí mismo* [Memorias], eds. Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, CONACULTA, México, 2009.
- PAZ, Octavio, “Epílogo”, en Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz (eds.), *Laurel*, 2ª edición corregida, Trillas, México, 1986.
- PERLOFF, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- POGGIOLI, Renato, *The theory of the avant-garde*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968.
- PICARD, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, 1978, núm. 4, 115-122.
- RAVASI, Gianfranco, *Los salmos*, trad. P. Pío Suárez, Editorial San Pablo, Bogotá, 2004.

- REYES, Alfonso, “Evocación de Pedro Henríquez Ureña”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, t. 12, pp. 163-171.
- ROLLIN PATCH, Howard, *The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and the Transitional Period*, Smith College / Librairie E. Champion, Northampton/ Paris, 1922.
- SANTAMARÍA, José Miguel, “La aportación imagista al modernismo”, *Actas de las primeras jornadas de lengua y literatura inglesa y norteamericana*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1990, pp. 69-74.
- SCHULMAN, Iván, *Génesis del modernismo*, El Colegio de México, México, 1966.
- TORRI, Julio, *Epistolarios*, ed. Serge Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- VALLE-CASTILLO, Julio, “Introducción” a *Poetas modernistas de Nicaragua, 1880-1930. Antología*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1993.
- VALLE INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales de Don Ramón del Valle-Inclán*, Helénica, Madrid, 1916.
- _____, *Narrativa Completa*, Espasa-Clásicos, Madrid, 2010, t. 3.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930*, Universidad Nacional del Cuyo, Mendoza, 1990.
- WARD, Thomas, “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2002), 489-515.