

La Primera Guerra Mundial y la poesía centroamericana: la contienda vista por José Basileo Acuña y Salomón de la Selva

Jorge Chen Sham¹

Recibido: 19-05-2014

Aprobado: 17-06-2014

Resumen

Los efectos perversos de la guerra en las vidas humanas desarrollan toda una actitud contrabélica en la literatura y el cine del siglo XX. En la poesía latinoamericana sus primeras manifestaciones se encuentran en Centroamérica de la mano de dos poetas que participaron en la Primera Guerra Mundial; se trata el costarricense José Basileo Acuña y del nicaragüense Salomón de la Selva. Por un lado, la sencillez expresiva y los contrastes de planos del primero en “Un episodio de instantáneas japonesas” y, por otro, los fenómenos de defamiliarización en El soldado desconocido del segundo deben relacionarse con los procedimientos que las vanguardias poéticas utilizan para criticar la deshumanización que las contiendas acarrearán sobre los individuos. Son dos posturas distintas estilísticamente hablando, pero que al final plantean esa misma necesidad de censurar los desmanes de la guerra.

Palabras claves: José Basileo Acuña, Salomón de la Selva, la Primera Guerra Mundial, poesía centroamericana, vanguardias poéticas.

Abstract

The perverse effects of war on human lives develop a total antiwar attitude in the literature and cinema of the twentieth century. In Latin poetry, the first manifestations are found in Central America thanks to two poets who participated in the First World War; Costa Rican, José Basileo Acuña and Nicaraguan, Salomon de la Selva. On the one hand, Basileo's expressive simplicity and contrasts of planes in “Un episodio de instantáneas japonesas” and, on the other hand, De la Selva's phenomena of defamiliarization in “El soldado desconocido” must be related due to the procedures used by avant-garde poetry to criticize the dehumanization that carry over individuals. These two different positions, stylistically speaking, ultimately pose the same need to censor the excesses of war.

Key words: José Basileo Acuña, Salomón de la Selva, World War I, Central American Poetry, avant-garde poetry.

0. La contienda en el punto de vista de la poesía centroamericana

Víctor Valembois destacaba, en el caso de la primera gran contienda del siglo XX, la existencia de una serie de poetas que, como corresponsales de guerra, nos dejaron sus crónicas y su poesía (Valembois 2009: 198). El más conocido poeta soldado es el nicaragüense Salomón de la Selva, quien, en El soldado desconocido (1922), nos

propone el poemario más representativo de la actitud antibélica en la lírica centroamericana y latinoamericana. Pero ahora, con la publicación de las Obras Completas del costarricense José Basileo Acuña (1897-1992), por parte de Peggy Von Mayer, “Un episodio de instantáneas japonesas”, inserto en el libro Proyecciones (1953) pero escrito entre

1 Es Profesor y Doctor en Estudios Románicos, Université Paul Valéry, Montpellier III, Francia.
Profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa, Costa Rica, Costa Rica.
Contacto: jorgechsh@yahoo.com

1916-1919 según notación del propio escritor, no solo debe tomarse como la primera obra realizada por el polifacético y humanista costarricense, sino también en la valoración de conjunto, queda claro que debe ubicarse como el primero en escribir un texto poético antibélico (pero no en publicarlo, porque de la Selva lo hace primeramente en 1922).

Tanto Acuña como de la Selva fueron testigos de primera línea de las atrocidades que la contienda ponía en escena para contarnos los sinsentidos de la guerra. En primer lugar, el conflicto bélico de la Primera Guerra Mundial sorprende a Acuña en el teatro mismo de su acción, pues desde 1914 estudiaba medicina en Inglaterra y se enroló en el bando contrario al ejército alemán combatiendo con la Legión Extranjera francesa a partir del 16 de mayo de 1916; luego lo hace como soldado, camillero-enfermero y médico respectivamente (Von Mayer 2011: lxiv). También el poeta nicaragüense combatió contra el ejército alemán y estuvo del lado inglés, del Royal North Lancashire Regiment, como lo anota Jorge Eduardo Arellano, parece que desde setiembre de 1918 hasta el final de la contienda (2003: 90)¹. Sendos testimonios, que nos legaron sobre el efecto perverso de la guerra, encuentran en ellos una visión desde adentro, es decir, desde la perspectiva intimista y testimonial de quien es el actor (y no corresponsal de guerra), de manera que se observa el conflicto bélico más allá de lo estrechamente militar o del conflicto armado entre dos bandos (Pacheco 1986: 65).

Ahora bien, no se nos olvide que, desde la Antigüedad grecolatina, la literatura occidental se funda con esa necesidad de narrar la guerra; pensemos solamente en La Iliada de Homero y su perspectiva épica de cantar a los héroes fundantes de los valores nacionales, con lo cual los actos heroicos permiten alcanzar la inmortalidad gracias a la pluma del escritor. Por su parte, en las grandes narraciones de la guerra, era el cronista-historiador quien acompañaba a los generales en las campañas militares; su objetivo era dejar

constancia por medio de lo escrito, pues en la emulatio, el héroe perduraba en la escritura, que cantaba las hazañas de las armas para que, de este modo, entrara en la memoria colectiva. Se trata, entonces, de un punto de vista que exalta la guerra y la dimensión del soldado al servicio de su patria. Este visión se cuestionará a partir de la literatura y también el cine de la guerra del siglo XX; marcarán un punto de inflexión frente a esta posición grandilocuente y épica de los conflictos bélicos, cuestionando la propaganda partidista (es decir, parcial porque proporciona solamente la posición de los vencedores) y se centrará más bien en un acercamiento más personal y humano, ya que el poeta se convierte en actor de aquellos.

Por otra parte, porque la contienda marca y deja secuelas en las vidas de sus actores, se establece toda una tendencia en la cinematografía occidental de interpretar la guerra como un hecho que va más allá de lo colectivo afectando a las personas. Ahora bien, las películas que se hacen luego de la Segunda Guerra Mundial tienden a darnos otra comprensión de los conflictos armados y agregan esa voluntad objetiva que tenderá no solo hacia lo documental (Porter 1967: 109-110, sino también a intensificar sus mecanismos expresivos para subrayar los efectos devastadores sobre las vidas humanas. Eso es lo que realizará el llamado neorrealismo italiano de los años 50; una película como “Roma, ciudad abierta” de Rosellini se caracteriza por una objetividad lograda, ya sea por el punto de vista de la cámara que sigue *prima facie* a los personajes, ya sea por una economía retórica en la construcción de la historia, propio del reportaje o del documental. Su finalidad era impactar e intensificar la respuesta del público para no dejarlo impávido y obligarlo a dar una respuesta inmediata, porque las consecuencias de la guerra se perciben en las personas que la sufren y, más allá de la historia oficial, esta deja secuelas en los individuos.

Sin embargo, la literatura (más exactamente la poesía) ya se adelanta en la década de los 20

¹ Víctor Valembois proporciona otra fecha, setiembre de 1917 (2009: 198).

a cuestionar los alcances de la guerra mediante procedimientos expresivos de “desrealización”, que el neorrealista italiano empieza a aclimatar en el cine documental de los 50; mi propuesta es encontrarlos en la poesía centroamericana de los años 20, precisamente en la sencillez formal y en el orientalismo que esgrime Acuña en *Un episodio de instantáneas japonesas*, o en los efectos de “desfamiliarización” enarbolados por Salomón de la Selva en *El Soldado desconocido*. En el caso de José Basileo Acuña, hay que destacar la calidad de una escritura que, por sus recursos estilísticos y propuesta estética, significan una renovación muy temprana en un contexto costarricense (y también regional) hacia las vanguardias poéticas, porque estamos aquí ante una superación del modernismo, que en segunda década del siglo XX aún dominaba la poesía costarricense y, en el caso regional nicaragüense, apenas estaba germinando su reacción contra su hegemonía en figuras como Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés o el propio de la Selva.

1. José Basileo Acuña y “Un episodio de instantáneas japonesas”

Apuesta José Basileo Acuña por una escritura depurada, sencilla en recursos formales porque ni utiliza la rima ni la métrica. Se trata de una poesía limpia por cuanto ni es pomposa en retórica ni es grandilocuente en su imagería, más bien es de limpieza expresiva y de estilo resplandeciente. Pero lo es también en cuanto a la temática seleccionada, pues estos breves y sentidos poemas están dedicados a la contienda bélica y se desarrollan como si fuera un incipiente diario íntimo de guerra, visto desde la perspectiva intimista de un soldado. Llama la atención el título que posee el poemario, pues “Un episodio de instantáneas japonesas” no remite en primera instancia a ninguna relación temática orientalista, ni su escenario de batalla es Japón ni tampoco el combatiente, sujeto de la escritura, puede ser catalogado como japonés, aunque haya una comparación inicial en la que se establece una

equivalencia entre el soldado y el “Haijín” (Acuña 2011: 117), el guerrero japonés por excelencia. Más bien, “instantáneas japonesas” se refiere al tipo de composición y a su brevedad, pues como apunta el epígrafe se valora la condensación y la sencillez expresiva de la poesía japonesa, al remitir al “Haikai” y al “haikú”; dice el epígrafe lo siguiente: “Haikai significa literalmente/ una exclamación; la exclamación de un/ solo verso” (Acuña 1986: 117, las cursivas son del texto). Hay que precisar, por otra parte, que cada poema está compuesto por una serie de haikús, de manera que no se pueden leer en forma independiente ni son autónomos, sino que ellos se despliegan en un poema-cuadro como si fueran diferentes trazos-pinceladas del poema que se quiere pintar.

La intensidad y la sencillez son elogiadas como rasgos de la poesía japonesa y en cuanto a esa manera de asimilar corrientes extranjeras en la poesía latinoamericana. Sobre todo la historiografía literaria latinoamericana siempre ha destacado que el mexicano Juan José Tablada (1871-1945) es el primero en refrendar esta tradición japonesa en su poemario *Un día...* poemas sintéticos, de 1919 (Whittingham 2008: 217), aunque ya los escribía desde 1896. Sabemos que Tablada hizo un primer viaje por Japón en 1900 y que el emperador japonés lo condecoró en 1914 en reconocimiento a su labor por la cultura japonesa. Ahora bien, gracias a la datación por la fecha de escritura, de nuevo el costarricense José Basileo Acuña debería ser incluido también como pionero de la escritura de haikús, en el mismo rango que posee el mexicano Tablada, cuya japonofilia se decanta por una idea de lo “sintético”, eso sí, tal y como Georgina J. Whittingham ve en Tablada, “sin abandonar los principios esenciales y el espíritu del verso japonés” (Whittingham 2008: 219). Esta economía estilística es la que también pondera Acuña con “instantáneas japonesas” a través de la brevedad del poema (aunque no respete su métrica de 17 sílabas, pero sí su idea de la equivalencia entre palabra e imagen. Un

libro, publicado en Inglaterra por Sei-ichi-Taki con el título de *Three Essays on Oriental Painting* (Londres, 1910), da a conocer al público occidental cómo los dos rasgos fundamentales de la pintura japonesa son: a) “un estilo de trazos y dibujos sintéticos” (citado por Wittingham 2008: 223) y, b) para que los objetos y las personas expresaran “sus caracteres con el menor número de posible de pinceladas” (citado por Wittingham 2008: 223). He aquí, entonces, cómo no solo la pintura sino también la poesía japonesa van a significar este ideal de economía expresiva, que las vanguardias poéticas comenzarán a exportar bajo su orientalismo fervoroso de poemas/estampas o de poemas/instantáneas². El haikú, que Tablada lanza entonces como una aspiración de cosmopolitismo, obedece a este régimen visual de analogías entre pintura y poesía; indica Steiner al respecto ante esta correlación entre régimen plástico y proceso de escritura literaria:

Este dinamismo es especialmente evidente en la metáfora de la que me ocupó aquí, el parecido entre la pintura y la literatura. Se trata éste de un caso privilegiado: es una metáfora sobre el parecido en sí y, de manera todavía más significativa, sobre el parecido entre la realidad y los sistemas que el hombre ha desarrollado para representarla. Creo que se compara la literatura tan a menudo con la pintura porque la pintura ha venido a representar el ejemplo paradigmático del «espejo de la realidad». (Steiner 2000: 26).

Una pintura de la realidad que no deja indiferente a nadie, porque en el poema el poeta traza con las palabras la singularidad de esa realidad que le llama la atención y, que gracias a los recursos de la poesía, capta con maestría y perspicacia expresiva. A la luz de esta equivalencia entre pintura y poesía, se convierte el poeta José

² En el contexto centroamericano, el guatemalteco Flavio Herrera también los escribe *Trópico* (1931), *Sinfonías del trópico* (1932), *Bulbuxyá* (1933) y *Sagitario* (1933); todos estos libros tienen como subtítulo genérico “Hai-kais”.

Basileo Acuña en testigo de primera línea de las atrocidades que la contienda ponía en escena. Pero lo es también porque él pone en juego el ideal poético de lo que debe ser la representación plástica, cincelada y moldeada con trazos sencillos y poco numerosos, para que el cuadro/poema nos otorgue el acceso por medio de la contemplación extática a la íntima intuición, lo que denomina Laurent Jenny para el idealismo simbólico de finales del siglo XIX, “una interiorización perfecta de la exterioridad sensible” (Jenny 2003: 32). Así, hay que advertir dos cosas en esta forma radical de plasmación plástica de las vanguardias:

a). las cosas y los seres se iluminan por sí solos, están ahí (advienen en el decorado de la tela/página a través de la conciencia imaginativa del artista) y no hay que buscar una significación inmediata, ellos adquieren valor en sí mismos, y;

b). consecuencia de lo anterior, en el plano de la imaginación creadora, todo sucede como si ellos existiesen solos y únicos, y en ese momento surge una conciencia integradora, que busca la restitución de “una visión única e intuitiva” (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, citado por Jenny 2003: 32).

Veamos cómo esto se plasma en el primer poema de este libro-diario, *Un episodio de instantáneas japonesas*. Su relación con el diario íntimo es innegable a partir de dos marcas enunciativas, las cuales van marcando la progresión de la escritura, la fecha y el lugar:

***Plessis Le Roy: 18 de agosto de 1916*³**

Una rama caída,
un retoño en la rama...
¿pensamiento de amor o de esperanza?

Retumba el cañón:
—Huid, mariposilla.
Di. ¿No comprendes?

³ Si no hay indicación alguna, los énfasis y las cursivas pertenecen al texto.

Restos, escombros, ruinas;
el corazón de un siglo
hecho pedazos. (Acuña 2011: 117)

En esta primera unidad del poema, el contraste de la percepción es visible en sus tres estrofas⁴, frente a la visión particular y miniaturizante del primer plano que significan tanto la “rama caída” (v. 1) como “el cañón” (v. 4), tenemos la visión general y amplificadora del paisaje con las comparaciones “el corazón de un siglo” (v. 8) y “una lira gigantesca” (v. 11). La visión del yo lírico se dirige hacia lo que parece una contradicción en el paisaje desolador y funesto de la guerra: la “rama caída”, amputada del tronco del árbol que le daba, vida se compara con el retumbo del cañón que trae la muerte, frente al vuelo de la “mariposilla” en el aire, aquí ambos signos de vida. La incidencia del tópico de las ruinas como consecuencia de la guerra se detalla en la imagen de desintegración y de destrucción que encontramos en la tercera estrofa, cuando la sinécdoque “el corazón de un siglo/ hecho pedazos” (vv. 8-9) insiste en las fracturas emocionales y físicas que deja la guerra en los cuerpos de los que sufren cualquier contienda. Sin embargo, el inicio de la segunda unidad del poema, con la sinécdoque las “[c]uerdas rotas” (v. 10), mantiene el recordatorio de los desmanes de la guerra en la conciencia del yo poético que anota en la escritura la visión de un paisaje mortuorio:

Cuerdas rotas
de una lira gigantesca;
son los árboles de las trincheras.

Como el rastro
de una serpiente caprichosa,
monta la trinchera en que vivimos.

Sobre los escombros del Plessis
se derrama el olor de los pomares,
como oración funérea. (Acuña 2011: 117)

Los afectos desolados (“el corazón”) se intensifican con el canto triste que produce los troncos (“cuerdas rotas”) de los árboles. Así, la imagen inicial de la “rama caída” del verso 1, se refuerza con “los árboles de las trincheras” (v. 12), troncos despojados de sus raíces y de sus ramas, es decir, de su vida. En nuestra tradición poética occidental, el bosque siempre es un motivo ligado a la creación dinámica y a la música cósmica en esa correlación entre “significados morales y teleológicos en las calidades estéticas del paisaje” (Abrams 1992: 95), de manera que ahora estos árboles no la poseen más, no producen más música ni resguardo protector al corazón humano. La percepción del horizonte ahora emerge en el poema, con el fin de proporcionarnos la conciencia de quien contempla este paisaje desolador de una tierra ahora inerte y destruida. La mirada objetiva de esos trazos anteriores ahora se integra en la contemplación del horizonte, para que la hilera de troncos se compare con una “serpiente caprichosa” (v. 14), que se extiende a todo y lo largo de la llanura de Plessis Le Roy. Es también la expresión contundente de ese peligro que se cierne sobre las cabezas de los soldados, puesto que en nuestro imaginario emblemático occidental, la serpiente es sinónimo de adversidad, de maldad, de peligro (Cros 1995: 85-86), para convertirse en símbolo de la muerte que se extiende también por la llanura; “el olor de los pomares” adquiere una potencia nauseabunda para convertirse en este contexto, en coronas fúnebres que se extienden por la región y subrayan en el presagio de que la muerte se extiende paulatinamente sobre este espacio. Apabullante interpretación final en la que lo olfativo (“el olor de los pomares”, v. 17) y lo auditivo (la “oración funérea”) tienen el mismo efecto redinamizador sobre el aire por el cual se propaga y en donde el adjetivo “funérea” (término sorprendente cuando

⁴ Como ya indicara Wittingham para el caso de Tablada (2008: 223), tampoco hay en Acuña un respeto por la métrica del haikú, de 17 sílabas. Cada estrofa se supone que es un haikú, que agrega un elemento a la totalidad del poema-cuadro.

existe “funeral”) hace hincapié en su sentido activo en cuanto relacional, es decir, ya que la sufijo –ea hace referencia a un determinado dominio o ámbito temático (Real Academia Española, 2010: 252). Por relación metonímica, domina en el final de este primer poema, esa equivalencia entre lo olfativo y la música que el aire expande; la muerte está en los aires de la inmensa llanura.

La escena de muerte continúa en el siguiente poema, con el teatro de la batalla en progreso. La imagen es tópica por cuanto se sirve Acuña de la imagen de la Muerte al acecho esgrimiendo su guadaña en la mano:

Auberive: 16 de abril 1916

La mano del reloj,
la mano del Destino,
su encuentro... la batalla.

Tac, tac, tac...
la guadaña de la Muerte
segando vidas. (Acuña 2011: 118)

La equivalencia entre “reloj” (v. 1) y “Destino” (v. 2) está asegurada por la prosopopeya que Acuña les confiere a estos dos lexemas, porque la “mano” se transforma aquí en la sinécdoque particularizante tanto de la acción del tiempo como la de la muerte, destino este último ineludible para ser humano. La onomatopeya del reloj en marcha con su “[t]ac, tac, tac”, como golpeando las mentes de soldados prestos al combate, resuena inexorablemente, mientras que la acción de guadaña en proceso hace que estas dos primeras estrofas expresen la simultaneidad de acciones en una suerte de paralelismo estrófico, de sinonimia perfecta entre “la batalla” (v. 3) y “la guadaña de la Muerte” (v. 5). En la contigüidad del poema, la mirada del observador poético se detiene en una serie de objetos y acciones humanas vistas dentro de una conexión explícita mediante el régimen auditivo:

Un rugido,
una explosión,
un grito de agonía.

Cubiertos de barro los guerreros,
fantasmas azorados,
se acuestan, se levantan, corren.
(Acuña 2011: 118)

Como si fueran pinceladas de una escena fragmentada, en la tercera estrofa se advierte una serie in crescendo que denota el ruido y los sonidos estrepitosos (“rugido”), de armas o de objetos que pueden detonar (“explosión”) o de seres humanos (“grito de agonía”); termina en la idea del sufrimiento y del dolor que provocan todas estas acciones. Crean un clima desolador y de destrucción, con el fin de que la mirada se dirija ahora hacia un grupo colectivo (“los guerreros”). Los actores de la guerra surgen de esa tierra que salta por los aires, de manera que en la explosión y en los gritos, el movimiento se percibe de lo superior hacia lo inferior, mientras la cuarta estrofa se detiene en estas figuras humanas en sus maniobras dentro del campo de la batalla. Un rasgo es el que llama la atención en el poema, los soldados son calificados primero como “guerreros” (v. 10) para connotar su fuerza y su valentía y, en oposición con lo anterior, de “fantasmas azorados” (v. 11) que subrayan la metamorfosis evidente, cuya alma en vilo y sobresalto es evidente en este contexto en el que pueden arriesgar la vida. En la estrategia del poema, esta presencia de lo humano es la que se exhibe como si fuera el centro del teatro de acciones, es decir, no importa tanto ni la estrategia ni las maniobras militares, sino en las marcas y en las repercusiones que dejan en la subjetividad de sus actores. De esta manera, el poema ahora regresa a las evocaciones en forma de pinceladas que interpretan este escenario de guerra, con trazos sugestivos y evocadores:

Un silbido... la muerte;
la muerte... un suspiro,
un espasmo... un silencio.

El cañón, la tormenta;
un batallón que pasa
empujado por el viento de la Muerte.
(Acuña 2011: 118)

En este cierre del poema, las frases nominales van esbozando verbalmente; poseen esa capacidad de evocar y hacer que la imaginación actualice objetos y acciones que identifican este campo de guerra, descripción no solo de los actores (“los guerreros”), sino también de lo que produce el sobresalto y la muerte de los soldados, ya que aquí “un silbido” es metonimia de las balas que atraviesan el aire para dar en el blanco, los cuerpos de los soldados. Así, a través de una serie de nominalizaciones, la quinta estrofa dibuja en una forma sucinta y sintética, cómo una bala inunda el aire, da en su víctima y produce la muerte casi instantánea, gracias a la técnica de primeros planos cinematográficos. De esta manera, privilegia José Basileo Acuña el régimen auditivo antes que el visual para conformar las imágenes de la destrucción que provoca la guerra; véase el siguiente par en contraste aumentativo: “Un silbido... la muerte” (v. 13) frente a “El cañón, la tormenta” (v. 16), gracias a lo cual retumba el sonido y sus consecuencias se dejan sentir en el escenario inerte. Como cierre de esta “estampa” de guerra, se encuentra el elemento humano, con la visualización del “batallón” (v. 17), cuyo rasgo más conspicuo es su celeridad de movimiento y su dinamismo al compararse con el aire: “un batallón que pasa/ empujado por el viento de la Muerte”. Se trata de ese destino de muerte del que no puede escapar el soldado. La imagen de cierre es una imagen visionaria, en el sentido que se le otorga este término dentro de la poesía española de la Generación del 27, pues está construida en el cruce de dos evocaciones para llamar su atención;

en nuestro imaginario occidental, los caballos del Apocalipsis son los que empujan la muerte y su destrucción, mientras estos corren briosos realizando sus desmanes. En el poema de Acuña, el “batallón” empieza una carrera por el campo de batalla; pero no se dirige ni a la victoria ni al triunfo sino más bien al sacrificio a secas. He ahí cómo Acuña invierte el tópico heroico de la guerra; inexorablemente lo que impulsa a los combatientes no es su camino seguro hacia la libertad o a la derrota, sino que se impone ese destino trágico e inquietante con el “viento de la Muerte” (v. 18),⁵ que todo hace añicos y todo lo revuelve. A la luz de lo anterior, quisiera analizar un último poema de este breve pero intenso diario poético, a causa de esa relación estrecha establecida entre el clima y el destino humano. Acuña va pintando el paisaje en esa constatación que une indisolublemente los sentimientos de desesperación con el ambiente cerrado de la noche:

Cumières: 20 de agosto 1917

La tempestad delante,
la oscuridad detrás,
y el soldado, ¿hacia dónde?

Relampaguear continuo...
Son las almas de mártires
que suben. (Acuña 2011: 118)

El motivo de la “tempestad” se utiliza con una gran maestría para subrayar el clima de confusión y de incertidumbre que se despliega en la contienda, además de que se asocia con la rayería, el viento, la tormenta que se extiende sobre el campo de batalla. El ambiente de “tempestad”

5 No quiero señalar ninguna relación intertextual, que en este caso no se puede comprobar, pero este motivo del “viento” relacionada con la guerra y con un sentido positivo, se encuentra en el poemario del español Miguel Hernández, cuyo *Viento del pueblo* (1937), en donde se presenta como “viento huracanado, al desbordamiento de la vida, pasión e impetuosidad colectiva” (Cano 1992: 11). En el poema de Acuña, este viento es desbordamiento, es ímpetu avasallador, es arrastre de la Muerte, en todo caso.

se confunde con el fuego de las armas. Mientras que atrás, la “oscuridad” reina en las vidas dejadas y desparramadas por el ataque. La oposición “delante”/ “detrás” no solo funciona desde un punto de vista espacial, lo es también dentro de la estrategia militar con la que funciona cualquier pelotón de soldados: la posición de la vanguardia/ la retaguardia permite valorar la personificación que se esconde detrás de la oposición “delante”/ “detrás”, con el fin de subrayar la desorientación y la pérdida de las vidas humanas en la pregunta “¿hacia dónde?”. La atmósfera de tormenta se intensifica con el verbo “[r]elampaguear” para que nos percatemos de ese deseo vivo y humano que imbrica, sensorialmente hablando, el claroscuro de la noche y la luz de los astros con las ráfagas de las armas. Así como estrellas “brillantes” en medio de la noche, para exorcizar los males y el destino de los soldados, ellos se transforman en “mártires” en un proceso de dignificación de su sacrificio. Pero el cuadro no termina aquí, y la notación espacio-temporal caracteriza la transición noche/ mañana dentro de un dinamismo que sugiere así el movimiento de la tropa por la espesura del bosque y de la noche:

Al fin salimos,
envueltos por la bruma,
que es bruma y es misterio.

Cumières, Cumières...
Un retazo de muro
nos da la bienvenida.

La luz ha roto el velo de la bruma;
con la naturaleza
se aclara el alma.

¡Prisioneros! ¡Cañones!
El espejo sereno del Mosa
refleja un cielo azul, tranquilo.
(Acuña 2011: 118-119)

La transición noche/ día a la que asistimos marca la notación espacio-temporal de una travesía signada por la incertidumbre y la absolutez del tópic de la noche oscura. El “retazo de muro” y “la bruma” son los elementos propios de ese peligro que ahora se aleja del pelotón y que lo conduce hacia la seguridad de un terreno seguro. La función de la luz es esclarecedora y, al mismo tiempo, salvífica; la acción de que “aclara el alma”, como enuncia aliviado la voz poética, es signo de que la visión mañanera surte su efecto terapéutico sobre los ojos humanos, que ya no sienten miedo y se sienten seguros bajo la luz de la mañana. El efecto tranquilizador se observa en la imagen, diáfana y transparente, con la que se cierra este poema, por cuanto las aguas del Río Mosa reflejan “un cielo azul, tranquilo”. El ojo humano, las aguas límpidas y tranquilas, el cielo azul, he aquí los elementos propios de una cadena figurativa, que culmina con la imagen diáfana de quietud y sosiego en medio de la contundencia de la guerra, de un paisaje dominado por “prisioneros” (lo humano) y los “cañones” (lo inanimado); la movilidad humana y el dinamismo de la luz en las agua limpias agudizan esas transformación de lo imaginario poético, para configurar, según la propuesta de Gaston Bachelard, esa “imaginación de las formas” (1997: 210) con ese espejo de agua/ cielo. El régimen auténticamente visual de tres breves pero intensos poemas que hemos analizado asegura la primacía de la mirada, el efecto intensivo de las sensaciones y el drama humano que se juega en toda contienda. José Basileo Acuña con gran maestría lo supuso plasmar en estas “instantáneas” pletóricas y conmovedoras de los desastres de la guerra.

2. Salomón de la Selva y El soldado desconocido

Salomón de la Selva utiliza, por su parte, un recurso que los primeros en definir fueron los formalistas rusos en su teoría sobre el lenguaje poético. El efecto de desfamiliarización que, en

la teoría poética de los formalistas rusos, estaba asociada con la motivación del signo y la búsqueda de relaciones entre significante y significado que pusieran de relieve el plano de la expresión formal, está al servicio en Salomón al efecto de distanciamiento y de contraste para denunciar la experiencia de la guerra, en la que él mismo participó como combatiente de la Primera Guerra Mundial. Para los formalistas rusos, el lenguaje poético se caracteriza por ser un uso diferenciado del lenguaje de la comunicación; por eso la poesía nos invita a percibir la materialidad del lenguaje, de lo que está hecho; la capacidad de experimentar su forma expresiva permite centrarse en aquello que lo hace único, proponiéndonos un nuevo régimen de visión y de significación de la materia. Esta nueva manera de ver/ sentir es el pivote de la noción de la “forma” poética expuesta por los Formalistas rusos allá por la segunda década del siglo XX:

[V́ctor Shklovski] ponía de relieve el principio del sentir (*oschchutimost'*) la forma como rasgo específico de la percepción artística:

No experimentamos lo habitual, no lo vemos, sino que lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones, no resulta difícil advertir erratas en las pruebas, en particular si están en una lengua bien conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer —y no sólo “reconocer”— la palabra habitual. Si queremos definir la percepción “poética” y “artística” en general, llegaremos a la definición siguiente: la percepción “artística” es aquella que comporta la experiencia de la forma [...]. (Shklovski, citado por Eichembaum 1992: 82-83, la cursiva es del texto).

El efecto de despersonalización o de desrealización como también se ha llamado se logra por medio de percibir y sentir el lenguaje y lo que sugiere. Para ello, el poeta no presenta lo

habitual y lo reconocido; sino todo lo contrario, lo no habitual y lo que no es reconocido y debe hacerlo por medio del lector, que experimenta entonces sensaciones inéditas en la poesía. Vistas así las cosas, comprendemos, entonces, las razones por las cuales la experiencia poética en los formalistas rusos y en las vanguardias en general es del orden temporal de la duración; rechaza cualquier fijación de la palabra y, como corolario, la percepción a la que nos invita la poesía desemboca en la consideración del proceso mismo, acercándose a lo que planteaban, por otra parte, los Formalistas rusos con la “desautomatización” del lenguaje poético. Según ellos, una de las particularidades fundamentales de este lenguaje es su carácter desautomático, es decir, desfamiliarizador (acaba o neutraliza la relación entre palabra y pensamiento, entre significante y significado), ya que el lector es invitado a dejar en suspenso las relaciones tradicionales entre los planos de la expresión y de lo expresado, para configurar otras; de este modo,

[...] fueron puestos de relieve el procedimiento de ‘desfamiliarización’ (*ostraneie*) y el procedimiento de la forma dificultada (*zatrudnennai forma*), “que aumentan la arduidad y la duración de la percepción, porque el proceso perceptivo en arte tiene un fin en sí mismo y debe ser prolongado”. El arte se entiende como una manera de alterar el automatismo perceptivo; el objetivo de la imagen no es aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino crear una percepción particular del objeto, crear su “visión” y no [su] “reconocimiento”. (Eichembaum 1992: 83, las cursivas son del texto).

Como se desprende de lo anterior, los dos procedimientos apuntados en la cita, la “desfamiliarización” y la dificultad de la forma aparecen o surgen para que, con la renovación del lenguaje poético, se nos proponga un nuevo régimen perceptivo: ver y sentir es experimental y

esto es del orden de la percepción, del acto poético que se crea gracias al poema; de ahí la dificultad que encuentran los lectores cuando se adentran en este mundo poético: leen literalmente y quieren reconocer el sentido, cuando lo necesario es, en ese valor más allá de lo racional y plural de la palabra poética, configurar nuevas relaciones y experimentarlas en ese goce transido del cual del continuum temporal sale victorioso. Por lo tanto, es del orden de la experiencia creada en el momento de la lectura, oral o silenciosa. A ello se dirige Salomón de la Selva en *El soldado desconocido*, con el fin de incidir en nuestra percepción de la guerra. Esa es la impresión que la primera recepción crítica tuvo del texto; nos lo recuerda Arellano citando al maestro salvadoreño Pedro Nuño, quien escribe en la revista *Darío*, nada menos que dirigida por Juan Felipe Toruño: “Nosotros leímos el libro, serenamente, y al terminar, sentimos ese malestar físico que se llama: ¡asco!” (citado por Arellano 2003: 94). Las sensaciones de asfixia, asco, repulsión, todas ellas son generadas en esta experiencia desconcertante de la guerra. Veamos en primer lugar el poema “Al asalto”:

A la hora en que veíamos hundirse el sol
(un globo rojo de circunferencia esfumada
en la neblina)

se nos ordenó prepararnos.

Hay tiempo para escribir a casa.

(v. 5) todavía no hilan la cortina de acero,
el terrible *barrage* estrepitoso;
apenas no dan parque y examinan los fusiles.
Ni siquiera han abierto los garrafones de ron.
El asalto será de madrugada.

(v. 10) De aquí a entonces caben todos los pecados
y sobran horas para el arrepentimiento.
(De la Selva 1973: 54, 53, la cursiva es del
texto)

La escena dibujada comienza en el atardecer; las notaciones temporales con las que se inicia el poema se intensifican en el paréntesis mediante la impresión cromática del sol (“un globo rojo”, v. 2), el cual desciende en movimiento estrepitoso gracias al efecto que produce el verbo hundirse. Además esta luz crepuscular inunda toda la escena. En las trincheras los soldados se preparan para la batalla del alba; la orden se transcribe en forma impersonal para subrayar el acatamiento de los soldados (“se nos ordenó prepararnos”, v. 3) y surja el tiempo de la espera inevitable: “el asalto será de madrugada” (v. 9). Así, toda la intensidad que Salomón de la Selva logra se despliega en esta “hora 0” en la que se juegue el destino de los soldados, el “asalto” puede ser la última acción que separe la vida de la muerte. Toda la estrategia del poema es intensificar este tiempo de la espera, este tiempo de preparación, el momento crucial en la existencia de los combatientes. Entre el atardecer y la madrugada, la noche hace su aparición; se trata de la noche larga y silenciosa en la que los soldados deben prepararse anímicamente. Para ello, recubre dos tipos de actividades, las más personales (“Hay tiempo para escribir a casa”, v. 4) o las más estratégicas militarmente hablando (“apenas no dan parque y examinan los fusiles”, v. 7). Y se expresa cierta inconformidad ante la situación de espera, porque, recordemos, era habitual que a los soldados se les diera bebidas etílicas para apaciguar el frío y las horas de espera (“Ni siquiera han abierto los garrafones de ron”, v. 8).

El silencio y la incertidumbre no pueden escamotearse y, a causa de ello, la voz poética recapitula ante el paso inescrutable del tiempo frente las horas solitarias y meditabundas: “De aquí a entonces caben todos los pecados/ y sobran horas para el arrepentimiento” (vv. 10-11). El movimiento temporal (“De aquí a entonces”) es lo que determina ese reto que la noche pone ante la conciencia del conscripto; debe decidirse in extremis entre dos posiciones: la posibilidad de vivir intensamente esas últimas horas en las que

los que podría desatarse la satisfacción del placer (“cabén todos los pecados”) o justificar razones para desertar del campo de batalla (“sobran horas para el arrepentimiento”). El cierre de esta primera unidad pone al soldado en esa encrucijada existencial, puesto que debe enfrentarse al destino de ir a la batalla o, para no morir en ella, fugarse. En la segunda parte del poema, la espera de la noche intensifica los pensamientos y el tiempo de la reflexión no acaba por aclarar la decisión que debe tomarse. Todo ello devela la problematización que se juega en la conciencia de la voz poética, mientras avanzan las horas. La repetición del movimiento temporal en los deícticos “aquí” y “entonces”, para subrayar ese abismo profundo que la incertidumbre y la desesperación de la espera incrementan, desemboca en el motivo del *carpe diem*, que se dibujaba anteriormente en el verso 10 (“De aquí a entonces caben todos los pecados”). ¿QUE TIENE QUE VER EL CARPE DIEM? Sentirse vivo es recordar así los afectos y el contacto intersubjetivo que arraiga al individuo a lo instintivo y pulsional; de ahí que la muerte y el amor estén convocados aquí:

De aquí a entonces todo es posible.

¿Por qué, pues, esta prisa furiosa,
y este enredar las cosas con los dedos?

(v. 15) *Gently, gently, my lad!* Horas o siglos
son una misma cosa.

Nos educaron mal: por eso lo ignoras.

¡Alerta! que comenzó el *barrage*

”¡Miren aquella luz!”

(v. 20) ”¿Será la Muerte?...”

“¡Es el sol!...”

”¡Avance!”

”¡Avance!”

”¡Avance!”

(De la Selva 1973: 54, las cursivas son del texto)

La confusión existencial es evidente en esta superposición de dos imágenes, que el apóstrofe

lírico advierte en esa rabia contenida que embarga a la voz poética en los versos 13 y 14: “Por qué, pues, esta prisa furiosa,/ y este enredar las cosas con los dedos?”. Esta “prisa furiosa” que carcome y se expresa aquí se refiere a la necesidad de acabar con la espera o de terminar de una vez por todas con las excusas posibles; de esta manera el “enredar las cosas con los dedos” es una sinécdoque de la confusión mental o de la espera inevitable antes de que se anuncie el “asalto”. Sorprendente y enigmático poema es “Al asalto”. La segunda unidad es la más espectacular desde el punto de vista de esos procedimientos de desfamiliarización. La economía estilística se logra en primer lugar con el apóstrofe lírico; si la pregunta reproduce el sinsentido y las elucubraciones mentales, la exclamación con ese recuerdo del acto amoroso (“Gently, gently, my lad!”, v. 15) intensifica no solo el ritmo del poema sino también las sensaciones fuertes. Al final del poema, se experimenta la respiración jadeante y rápida de los soldados que van “al ataque”, mientras en forma de contraste se expone el argumento de la guerra inútil y el sentimiento del patriotismo mal entendido: “Horas o siglos/ son una misma cosa./ Nos educaron mal” (vv. 15-17). En la contigüidad los tres versos deben interpretarse como una crítica al pensamiento que inculca falsos valores para justificarla, en un momento en que la espera se vuelve apremiante y se intuye el desenlace definitivo (“Horas o siglos/ son una misma cosa”). El ritmo in crescendo se logra mediante las frases breves y el escalonamiento descendente de la disposición gráfica del poema (Martínez Fernández 1996: 55); es decir, los aspectos gráficos del poema, la condensación léxica en la orden de avanzar, las diversas tipografías para crear situaciones superpuestas y marcar diferencias idiomáticas (“Gently, gently, my lad!” o “comenzó el barrage”), el diálogo con la introducción de otras voces ($\frac{3}{4}$ ”Miren aquella luz;” o “¡Es el sol!”) para crear el efecto multiplicador y perspectivístico (por los planos superpuestos), todos estos elementos son aspectos que se despliegan en el poema para

subrayar el avance de la tropa y su dispersión, es decir, un cuadro colectivo y ya no individual. Así, este cuadro es de un gran colorido plástico, sobre todo en la imagen final, aterradora y espeluznante de sol del alba, ambiguamente yuxtapuesto a la “muerte” y que forma un ciclo con el sol de la tarde en el inicio del poema. Es la “luz” la que arrastra y orienta a los soldados en su avanzada hacia su enemigo, pero es también la luz aquí del espejismo de esa muerte que se abalanza sobre los soldados. La imagen del espejismo y de la mirada hipnotizada.

Veamos ahora “Granadas de gas asfixiante”, en donde el procedimiento de la onomatopeya es el detonante, en sentido literal como figurado, de la escena del soldado malherido y moribundo. La crítica a la guerra se logra mediante el contraste entre el mundo infantil y la cruda realidad del soldado al que se le cierran sus pulmones porque se está asfixiando a causa del gas mostaza:

Pló-pló-pló-pló hacen las granadas,
y cuando caen, *plúm*.

Y en los días de sol su humo es una nube
amarillosa,

y en los días lluviosos de una blancura
esplendorosa.

(v. 5) ¿Quién no se acuerda de los cuentos de
hadas?

¿De los genios, de los duendes, de los
gnomos?

¡Pló-pló-pló-pló... *plúm!*

Pló-pló-pló-pló...

Pló-plúm-pló!

(De la Selva, 1973: 49, las cursivas son del
texto)

En este poema, nuevamente nos invita Salomón de la Selva a experimentar como si fuera una película, la embestida de las granadas ensordecedoras que caen y explotan. La atmósfera asfixiante del humo y del polvo de la tierra que salta a la vista hacen que el ambiente no sea respirable,

al tiempo que la notación temporal y atmosférica entre “días de sol” (v. 3)/ “días lluviosos” (v. 4) marca la oscilación de un tiempo repetitivo en la alternancia del sol y de la lluvia. Para ello se sirve Salomón de la Selva, del polisíndeton de los versos 2, 3 y 4, para subrayar la alternancia temporal. De nuevo la intensificación del apóstrofe lírico, con la sucesión de las preguntas de los versos 5 y 6, y el despliegue de las onomatopeyas que remedan la caída de las granadas, crean ese espacio de yuxtaposición “desfamiliarizador” que el poeta nicaragüense intensifica: el asedio de las granadas como un medio de exteriorización frente a la interioridad del hablante lírico, que las preguntas imponen⁶. Frente a ello se alza el sentimiento de evasión que representa el sumergirse, tal vez para olvidar la degradación extrema, en el mundo de ensoñación imaginaria que convocan “los genios” y otras figuras como “duendes” y “gnomos” del verso 6, mientras las granadas caen. La repetición de las onomatopeyas se construyen en series que se alternan; véase:

Pló-pló-pló-pló hacen las granadas,
y cuando caen, *plúm*. (vv. 1-2)

¡Pló-pló-pló-pló... *plúm!*
Pló-pló-pló-pló... (vv. 7-8)

Y terminan en una reunión que conduce a pensar en las posibilidades del plano de la expresión formal; producen aquí esa sensación de impotencia y de destrucción ante las armas cuya lanzamiento y denotación inciden en el espanto y poder de estas armas en el verso 9 que se cierra la secuencia categóricamente: “*Pló-plúm-pló!*”. Sus secuelas no se hacen esperar en la siguiente unidad del poema:

⁶ Esta idea implica, entonces, poner en duda esa división absoluta entre interiorismo y exteriorismo, a la que la crítica de la poesía nicaragüense nos ha enfrentado y, en ese sentido, concuerdo con Oneida M. Sánchez (2009: 65).

- (v. 10) El gas que he respirado
me dejó casi ciego,
Pero olía a fruta de mi tierra,
unas veces a piña y otras veces a mango,
y hasta a guineos de los que sirven para
hacer vinagre;
- (v. 15) y aunque de sí no me hubiera hecho llorar,
sé que hubiera llorado. (De la Selva 1973: 49)

Llama poderosamente la antítesis que encontramos ante el escape y la catarsis ensoñadora que remite en el soldado, no ya a seres imaginarios del mundo occidental y celta propio del escenario europeo de la guerra, sino a olores de las frutas tropicales (“piña”, “mango” y “guineos [...] para hacer vinagre”, vv. 13-14) con los que se asocia el llamado gas mostaza, el arma química que emplearon ambos grupos en contienda durante la Primera Guerra Mundial para el exterminio masivo. El gas, que no le permite respirar y lo deja “casi ciego”, es decir, que aniquila sus funciones corporales neutralizando sus capacidades para respirar y ver, contrasta con la agudización de su sentido del olfato, al comparar los olores del gas con las frutas propias de su terruño: “pero olía a fruta de mi tierra” (v. 12). La remisión al espacio autóctono, recordado a través de las frutas, desencadena la afirmación final en la que el verbo llorar entra en una ambigüedad que la oración subordinada circunstancial concesiva arrastra (“y aunque de sí no me hubiera hecho llorar,/ sé que hubiera llorado”, vv. 15-16). Recordemos la concesión siempre manifiesta un obstáculo o un impedimento, en este caso, el recordar las frutas tropicales, sinécdoque del país, funciona aquí como la causa del llorar; pero el llorar sería una manifestación de poca hombría y se debe mantener la compostura y el coraje del soldado. Como en el ejemplo anterior, la desfamiliarización se logra gracias no solo a esas ensordecedores e implacables granadas que tienen al borde del abismo al soldado, sino también a la yuxtaposición de dos planos de realidad, la sobrecogedora realidad de la guerra y

de la muerte que se avecina cuando los órganos empiezan a fallar y se tiene el cuerpo paralizado, frente a la entrañable sensación de los olores de su “tierra” (v. 12).

Un último ejemplo que abordaremos será el poema “Granadas”, en donde de nuevo llama la atención la comparación entre las “granadas” y los “pájaros” de los versos iniciales; Salomón de la Selva pone de relieve la fuerza destructora de las granadas, pero en lugar de subrayar el nivel acústico de su detonación como sucedía en el poema “Granadas de gas asfixiante”, se interesa ahora en primer lugar en lo visual:

- Porque me parecieron
pájaros que volaban las granadas,
golondrinas de los atardeceres,
me sorprendió como cosa de magia
- (v. 5) ver que en donde caían
con un estruendo vasto, levantaban
espirituales árboles de tierra
maravillosos de troncos y de ramas.
(De la Selva 1973: 47)

Comienza con una imagen extraordinaria al observar cómo los “pájaros que volaban las granadas” (v. 2), en esa comparación entre “pájaros” y “granadas”, de efecto visual en el campo de batalla. La agudización de lo visual es lo que acarrea la percepción de lo no habitual y encamina al lector a que experimente sensaciones inéditas en la lejanía, a causa de la equivalencia entre la forma de las “golondrinas” (v. 3) y las “granadas” (v. 2) se produce en su confusión cuando desde el aire caen a la tierra. Lo que se percibe a través de los ojos humanos es esa transformación, casi de ilusión óptica, de “pájaros” y “golondrinas” que se anota con el verbo sorprender; la percepción se distorsiona y se anuncia en el verso 4 “como cosa de magia”. Es decir, la racionalidad y la lógica dan paso a otra realidad en las que ahora despliega las maravillas de la ensoñación poética:

ver que en donde caían
con un estruendo vasto, levantaban
espirituales árboles de tierra
maravillosos de troncos y de ramas. (vv. 5-8)

El motivo del árbol surge en este poema en un acto de creación inaudito como extraordinario, porque las granadas, artefacto de la guerra y de destrucción, crean vida de un “árbol” en este singular universo del nicaragüense; el asombro de la voz poética es el nuestro también, al comprobar tal principio de creación de vida/muerte. El “estruendo vasto” (6), sensación sinestésica para destacar el poderío y la amplitud de la detonación de las granadas, sirve aquí de preámbulo que anuncia el poder de la naturaleza gracias al verbo levantar. Los “espirituales árboles de tierra” (v. 7) germinan, podemos decirlo de esta manera, imponentes e impetuosos para plantear esa metamorfosis espléndida que ha ocurrido en la conciencia creadora del poeta. El efecto desrealizador se logra mediante esta potencialidad creadora de lo vegetal, mientras que el movimiento hacia lo superior se produce con esos “troncos” y “ramas” que se van desplegando hacia el cielo. Recordemos que el árbol es el medio de comunicación por excelencia con la divinidad, permite prolongar el movimiento hacia arriba, despertar la conciencia de lo aéreo (Chen 2007: 30-31), así como enfatizar el significado de la regeneración; indican Chevalier y Gheerbrant lo siguiente: “Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca el simbolismo de la verticalidad” (1995: 118). Ahora bien, ¿por qué están caracterizados como “espirituales árboles de tierra” (v. 7), ¿por qué se les proporciona este atributo? Porque en el poema priva lo que denomina Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación* como el “cogito” del soñador, el cual necesita un enlace entre la realidad y ese plano superior:

En otras palabras, la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de

ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésa da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él quien se ausenta, él, en carne y hueso, quien se convierte en “espíritu”, un fantasma del pasado o del viaje. (2004: 26)

Desde esta perspectiva, el árbol se convierte en el motivo literario que desencadena el proceso de ensoñación, por eso son “espirituales”; se trata de otra dimensión que, en la conciencia del poeta, conecta con otra realidad alterna y que lo conduce a ella. Podríamos agregar una dimensión racional a lo anterior y explicar estos “espirituales árboles de tierra” como la visión onírica efectivamente del movimiento de tierra causado por la detonación de una granada; entre el humo y los gases que distorsionan la mirada, la tierra asumiría formas arbóreas. Tal explicación racional, aunque podría ser válida, no da cuenta tanto de la fuerza trascendental como de la visión dinámica para que Salomón de la Selva indague las consecuencias de la guerra y la evada. Vayamos ahora a la segunda unidad del poema, que viene a funcionar como contraste de la unidad anterior:

En el ramaje aéreo de esos árboles,
(v. 10) 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;
(v. 15) ¡tantos deseos caben en sólo uno
cuando se está casi muerto de cansancio!
(De la Selva 1973: 47)

El motivo del “nido” (v. 11), asociado al árbol, no tiene nada de inocente; posee toda una tradición en nuestro imaginario occidental. El “cogito” del soñador nos conduce hacia un plano íntimo e intimista, cuando la mirada se fija en el “nido” del verso 11. El movimiento en el poema se

dirige de un plano general y panorámico hacia uno más detallado y particular; ese cruce de fronteras intenta traspasar el misterio de lo primordial y, para ello, recurre al proceso miniaturizante y detallista para fijarse en un objeto tan pequeño como lo es un nido, perdido en la frondosidad del “ramaje aéreo” (v. 9). Para Bachelard, el “nido” es un motivo de la infancia, relacionado con el hogar y la protección maternal. Ahora bien, ¿qué desencadena en el poema la ensoñación de las imágenes de la infancia? Es lo que se explica en el sorpresivo desenlace del poema, cuando surge el lamento de la voz poética:

Tal vez de dormir en medio de un bosque,
quizás de tener alas;
¡tantos deseos caben en sólo uno
cuando se está casi muerto de cansancio. (vv.
13-16)

La melancolía inunda este final del poema, cuando la causa de la tristeza y la soledad determinan la situación del soldado, frente a las inclemencias y a las penalidades de su dura realidad; hay un contraste contundente entre “dormir en medio de un bosque” (v. 13), que califican las fatigas y las penas del soldado en el campo de batalla, y el deseo de “tener alas” (v. 14) para escapar a su condición. En un primer nivel se interpretaría este deseo de “tener alas” como un elemento de evasión; sin embargo sería una explicación incompleta si no atendemos a las razones que desencadenan la ensoñación; plantea con acierto Bachelard lo siguiente: “Cuando, en la soledad, soñamos largamente, alejándonos del presente para revivir los tiempos de la vida primera, varios rostros de niños vienen a nuestro encuentro” (2004: 150). Y esto sucede en el poema “Granadas” cuando la soledad y la tristeza impulsan a la voz poética a revivir la infancia en el motivo del “nido”:

La fenomenología filosófica del nido empezaría si pudiéramos dilucidar el interés

que nos capta al hojear un álbum de nidos, o, más radicalmente todavía, si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento del nido nos lleva otra vez a nuestra infancia, a una infancia. (1975: 127)

Vivir ese instante de la infancia recobrada, de ese candor, de ansiarlo es lo que se experimenta con esta ensoñación del soldado en “Granadas”; no nos extraña por ello que sea calificado por De la Selva en ese proceso de ensoñación como el “nido de un instante” (v. 11), es decir, actualizado en la rememoración que conduce a la voz poética a otro espacio y a otro tiempo, más allá de su actual y aciaga realidad en la que la desrealización y la desfamiliarización del conflicto bélico, con unos procedimientos visionarios y audaces, tienen la finalidad de chocar al lector y sumergirlo en unos planos yuxtapuestos que hablan paradójicamente tanto de la crueldad de la guerra como del arraigo de lo humano, allí en donde reina la destrucción y la desolación de la muerte.

3. Breves conclusiones

Se impone como punto final de este trabajo una comparación de sendas propuestas de análisis en lo que se refiere a los recursos estilísticos utilizados, ya que desde el punto de vista de ataque y crítica de la guerra se encuentra esa coincidencia que analiza sus efectos perversos y el drama personal que conlleva, al tiempo que los dos fueron combatientes de la Primera Guerra Mundial y la vivieron desde adentro. Si un nuevo régimen para experimentar lo habitual y lo cotidiano por medio del lenguaje ensayan tanto el costarricense José Basileo Acuña como el nicaragüense de la Selva, en ellos domina la economía expresiva y la sencillez poética, porque la experiencia poética no debe dejar a nadie impávido; acarrea sus dificultades para quien desea iluminar y hacer

sentir la escritura poética, ya sea por medio del orientalismo manifiesto de uno, ya sea por medio de la “desfamiliarización” del otro ante un neorrealismo expresivo (si se me permite rubricar el término). Esta revolución del lenguaje, que marca las vanguardias del siglo XX, confirma la superación del ejercicio voluntario de la palabra, para reafirmar el dinamismo contrastante y el movimiento lúdico. Tradicionalmente el poeta inscribe en el libro la escritura con la ayuda de la palabra; se trata de la mera transposición que el lenguaje hace del pensamiento, por lo cual aquí solamente es un medio de comunicación. Pero en las vanguardias, la palabra no puede sujetarse por el acto voluntario y consciente del poeta; razón por la cual un poema no puede encerrar el pensamiento con las palabras. Tal manera de concebir la correlación entre la palabra poética y el poeta se replantea de otra manera, como insiste Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*,

[...] las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje [porque éstas] se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo “expresa” y lo “traduce”. El pensamiento clásico es sin duración [...]. Por el contrario, en la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado [...]. (1981: 48)

Bibliografía

- Abrams, M. H. 1992. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor Ediciones.
- Acuña, José Basileo. 2011. *Obras Completas, II*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Arellano, Jorge Eduardo. 2003. *Aventura y genio de Salomón de la Selva*. León: Alcaldía Municipal/ Asociación de Amigos del Teatro José de la Cruz Mena/ Instituto Cultural Rubén Darío.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económico, 2ª. edición.
- . 1997. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 7ª. reimpresión.
- ¾. 2004. *La poética de la ensoñación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económico, 5ª. reimpresión.
- Barthes, Roland. 1981. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 5ª. edición.
- Cano, Juan. 1992. “Introducción”. Miguel Hernández. *Viento del pueblo*. Madrid: Ediciones Cátedra: 11-48.
- Chen Sham, Jorge. 2007. *Del sosiego luminoso y la serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*. León: Editorial Universitaria UNAN-León.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1995. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 5ª. edición
- Cros, Edmond. 1995. *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et Psychanalyse*. Montpellier: Éditions du CERS.
- De la Selva, Salomón. 1971. *El soldado desconocido*. San José: EDUCA, 2ª. edición.

- Eichembaum, Boris. 1992. "La teoría del 'método formal'". *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*. Emil Volek (Ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, Volumen I, 69-113.
- Jenny, Laurent. 2003. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Martínez Fernández, José Enrique. 1996. *El fragmentarismo poético contemporáneo (Fundamentos teórico-metodológicos)*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Pacheco Acuña, Gilda. 1986. "La actitud antigüerrera en la novela *Farewell to Arms* de Ernest Hemingway y *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 12.1: 65-68.
- Porter Moix, Miquel. 1967. "Cine bélico: somera introducción al cine bélico y sus consecuencias". *El cine. Enciclopedia del 7º. arte*. Madrid: Editorial Escelicer, tomo V, 87-301.
- Real Academia Española. 2010. *Nueva Gramática de la lengua española. Manual*. México, D. F.: Editorial Planeta Mexicana.
- Steiner, Wendy. 2000. "La analogía entre la pintura y la literatura". AA. VV. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 25-49.
- Sánchez, Oneida M. 2009: "Azarias H. Pallais y las tendencias poéticas nicaragüenses: Exteriorismo e Interiorismo". "Riega la luz dormida": *Actas del II Simposio Internacional de Poesía Nicaragüense del siglo XX (Homenaje a Azarías H. Pallais)*. Jorge Chen Sham (Ed.). León: Editorial UNAN-León: 65-77.
- Valembois, Víctor . 2009. "Centroamericano no tan extraviado, en "campos de Flandes". *Puentes trasatlánticos: base literaria para un diálogo euro-centroamericano*. San José: Editorial UCR: 197-218.
- ¾. 2009. "Ósmosis y anticuerpos, más allá de la distancia". *Puentes trasatlánticos: base literaria para un diálogo euro-centroamericano*. San José: Editorial UCR: 219-236.
- Von Mayer, Peggy. 2011. "Introducción". José Basileo Acuña. *Obras Completas, I*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: xi-lxx.