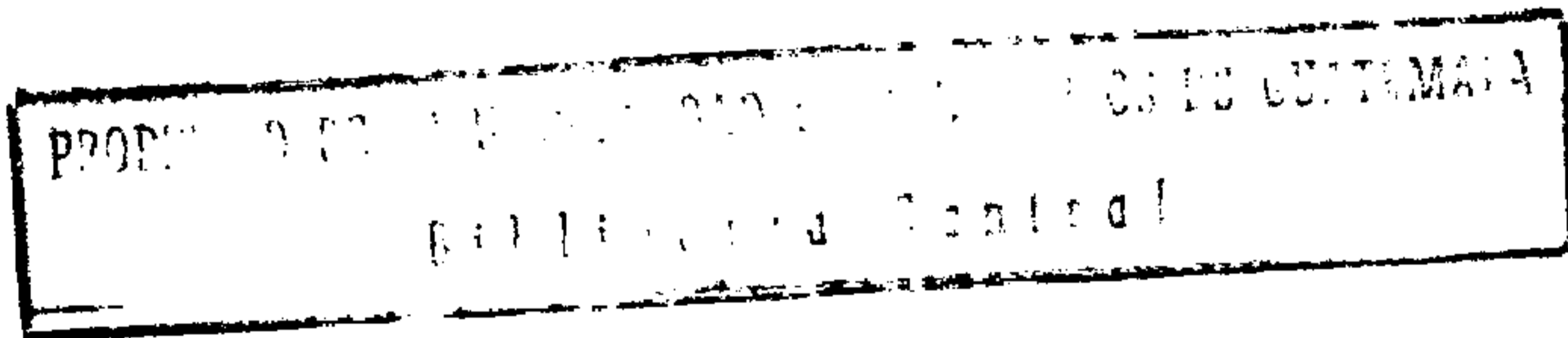


BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO



**LA POESIA DE
RAFAEL AREVALO MARTINEZ**



Tesis presentada para optar al
grado de Licenciado en Letras
en la Universidad de San Carlos
de Guatemala.

DL 07
T(708)



Guatemala, 4 de julio de 1970.

Sr. Presbítero
Hugo Estrada L.
Colegio Don Bosco
26 Calle 2-46, zona 1.
Ciudad.

Muy señor mío:

Recibí antier La Poesía de Rafael Arévalo Martínez, su tesis para optar al grado de Licenciado en Letras en la patria Universidad de San Carlos. Nada había recibido antes, que la superara como consagración de mi obra de poeta, por la gracia de Dios. Y esto más porque usted, con disciplinas universitarias que me faltaron, magistralmente la define, la clasifica y la adjetiva, lo que constituye su valor más grande —el de su tesis— que porque la encasilla, lo que es muy beneficioso para los alumnos de la Facultad de Humanidades en su Departamento de Letras, pero que yo no entiendo, pues no creo que a un Vate se le puede encasillar. Usted sabe, “el poeta nace y el orador se hace” del sentir popular en el refranero, es cierto. Y porque el poeta no se hace no es susceptible su labor de reducirse a reglas. Pero esta digresión es cuestión de detalle, adjetiva, con muy poca

JUL 25 1972

20 JUL. 1972 Cheguis Q. 2. 00

30627

importancia ante el insuperable trabajo realizado por usted en La Poesía de Rafael Arévalo Martínez, al juzgarla —y esto sí es lo sustantivo—, como genuino poeta que sopesa, valora y entiende a un compañero suyo, es decir, a otro poeta de su misma naturaleza y condición. A esta dádiva me refiero al agradecerla debidamente como un valor insuperable.

Con muestras de mi mayor consideración y gratitud, Atto. y S. S. y amigo.

RAFAEL AREVALO MARTINEZ

INDICE

	PAGINA
Introducción	7
I. SEMBLANZA DE AREVALO MARTINEZ	13
II. DOS EPOCAS	21
A. Poesía de juventud: <i>poesía modernista</i>	25
Un paréntesis: La Prosa Modernista de Arévalo Martínez	35
B. Poesía de madurez: <i>nueva poesía</i>	39
1. Claridad, sencillez	49
2. Algunas modalidades de su sistema metafórico	55
3. Franciscanismo	63
4. El símbolo continuado	71
5. Predominio de lo sensorial	81
6. Acromatismo	87
7. Ritmo paralelístico y correlación	91
III. ANGUSTIA OPTIMISTA	107
1. La imagen del navegante	111
2. Juegos de antítesis	117
a. Contrastes violentos	117
b. Luz y sombra	118
3. Grito y silencio	121

	PAGINA
IV. REBORDES MISTICOS	127
1. Los símiles	135
a. Vía purgativa	136
b. Vía iluminativa	138
c. <i>Unio mystica</i>	139
2. Giros conceptuales	145
3. La luminosidad	153
a. La noche que se ilumina	154
b. Luz y misterio	157
c. Amar es iluminarse	159
V. A MANERA DE CONCLUSION	163
VI. BIBLIOGRAFIA	169

INTRODUCCION

La obra narrativa de Arévalo Martínez ha encontrado talentosos literatos que se han ocupado de ella. Pero, muchas veces, los críticos, deslumbrados por los tentadores relatos del autor de *El hombre que parecía un caballo*, han relegado injustamente su obra en verso.

Son escasos los estudios estilísticos acerca de la poesía de Arévalo Martínez. Tenemos noticia de dos: uno es el del prestigiado escritor César Brañas. Es una visión rápida y panorámica de algunas obras del poeta. El trabajo de Brañas es enjundioso; sus juicios muy certeros; lastimosamente es muy breve. El otro estudio corresponde a Ana Durán y abarca la obra completa de Arévalo Martínez. A nuestro juicio, su mérito estriba en las copiosas e importantes noticias que recaba acerca de la narrativa arevaliana.

La poesía de Arévalo Martínez es digna de toda consideración no sólo por su calidad literaria, sino también por ser el poeta uno de los *innovadores* de la poesía hispanoamericana. Ya Federico de Onís apuntaba: "Las escasas muestras que logré conocer de su poesía me llevaron a mirarle como a uno de los primeros superadores del modernismo imperante en América y como uno de los iniciadores de la *nueva poesía*". Enrique González Martínez también caló hondamente en el secreto de la poesía de Arévalo. "Desdeñoso de modas y cenáculos —escribe el crítico mexicano—, acepta la tradición para edificar sobre

ella su poesía personal, original y fuerte. No ha venido a asombrarnos con formas nuevas, sino a decir su canto. Libertad sin audacia; originalidad sin rareza". Con razón Gabriela Mistral llamó a nuestro poeta "un clásico vivo".

En este estudio, se busca ahondar en la poesía de Arévalo Martínez por medio del análisis estilístico. En la primera parte, se comienza por reseñar las características de la poesía de Arévalo Martínez durante sus épocas de juventud y de madurez. Luego se encuadra su producción poética dentro del ámbito hispanoamericano para después analizar su estilo peculiar en el que convergen la sencillez y la sutileza; su técnica metafórica; su predilección por el símbolo continuado monosémico, y el predominio de lo sensorial y acromático. Se concluye con varios detalles acerca del ritmo paralelístico de tipo bíblico y la correlación que son de gran alcance artístico en la obra arevaliana.

En la segunda parte, se estudia el optimismo que fluye abundantemente de la poesía de Arévalo Martínez y que resulta paradójicamente de una angustia existencial sublimada y puesta de manifiesto mediante antítesis, juegos de luz y sombra y contrastes de grito y silencio.

El estudio finaliza con un detenido análisis sobre la poesía de tema religioso de Arévalo Martínez. Se busca enaltecer sus frecuentes ribetes de misticismo y su aproximación a los místicos españoles y franceses a través de los símiles que emplea el poeta, de su ocasional lenguaje conceptista y de los enfrentamientos de luz y sombra que el autor maneja a la manera de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.

Debo expresar aquí, mi sincero reconocimiento al licenciado Guillermo Putzeys Alvarez quien con gentileza, gran competencia y fino tacto me ha guiado en esta investigación. Vaya tam-

bién mi recuerdo agradecido a mis catedráticos de literatura en la Universidad: al estimado escritor y bondadoso maestro licenciado Ricardo Estrada, Director del Departamento de Letras; al doctor Salvador Aguado-Andreut cuyas clases siempre magistrales no se pueden olvidar nunca; a los estusiastas investigadores de la literatura guatemalteca: licenciado Hugo Cerezo Dardón, licenciado Amílcar Echeverría y licenciado Fco. Albizúrez; a mis maestros de lenguas clásicas: licenciada Margarita Carrera de Weber, licenciado José María Alemán y licenciado José Mata Gavidia, Director del Departamento de Filosofía.

Sólo me resta darle las más efusivas gracias al poeta Rafael Arévalo Martínez por las inolvidables y prolongadas horas que he pasado a su lado y por el material que generosamente puso en mis manos para proporcionarme el placer de internarme en su exquisita poesía.

I

SEMBLANZA DE AREVALO MARTINEZ

La figura del poeta guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884) es ya legendaria en los círculos literarios. Unos ven en él al candoroso niño que con sencillez franciscana va modulando rítmicos cantares; otros, intuyen en sus obras al poeta de “alma contorsionada en recovecos nerviosos y enfermizos”.^a Decir Arévalo Martínez es lo mismo que hablar de algo misterioso, fantasmal, emigmático. Varios son los literatos que han dejado constancia de ese sentimiento arcano que ha suscitado en su espíritu la aproximación a Arévalo Martínez. “Un loco genial”, lo llamó Antonio Rey Soto. Alberto Velázquez —íntimo amigo del poeta— lo presenta con “apariencia de un tráfuga de un lienzo del Greco (...), poeta un tanto raro que vive absorto en la contemplación de su propio espectáculo interior; no es más que un niño que ve la vida cantando lleno de amor a Dios”.^b David Vela, al evocar a su antiguo maestro, lo recuerda así: “Era una sombra alargada —traje y botines negros— para alcanzar esa llamita escondida en el fondo de sus ojos, tan en el fondo, que no lograban enfriarla los cristales de sus gafas. Entraba en el Colegio de Infantes como una sombra despegada de la pared por el sol de la mañana. Con su tesitura de seminarista y el acento circunflejo de su pequeño bigote sobre un amago de sonrisa”.^c El crítico Carlos García Prada, que entrevistó al poeta en su ancianidad, lo describe: “misterioso y casi alado, un señor esbelto, de rostro aislado y cetrino, y pelo lacio

a. Cf. E. Anderson Imbert, *Historia de la Literatura hispanoamericana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961, tomo II, Pág. 81.

b. Joseph Anthony Lonteen, *Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: El hombre que parecía un caballo*, Guatemala, Editorial Landívar, 1968, Pág. 50.

c. *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, (Prólogo de D. Vela), Guatemala, Tipografía Nacional, 1965.

oscuro, partido en la mitad. Vestía de negro, traía el paraguas al brazo, y andaba con pasos lentos y tan leves, que parecía no ejercer presión alguna sobre el suelo (...); noté que tenía la voz dulce y lejana, manos flexibles y aterciopeladas, cejas espesas, nariz aguileña y ojos medio hundidos que daban suaves fulgores tras los gruesos espejuelos".^d

La mirada del poeta —“llamita escondida en el fondo de sus ojos”— siempre ha llamado la atención. Para Gabriela Mistral encerraba algo muy remoto:

Así se trae de viejos sus ojos
que en él nos miran Caldeas y Egiptos
y así es eterna su santa escritura
que Laotzé y Salomón le tuteasen.^e

En su novela *Hondura*, Arévalo Martínez, bosqueja un minúsculo autorretrato: “un poeta cadavérico, alto, delgado, con anteojos de miope” (p. 69). Ultimamente, en su ancianidad, el poeta también ha querido autorretratarse en versos que Lonteen encuentra humorísticos, pero que, como afirma el poeta mismo, espejan acendrada melancolía:

Un árbol luengo, deshojado y seco,
pero que enhiesto, sigue todavía;
una culebra en línea vertical;
una genuina inspiración del Greco;
un poste de telégrafo en la vía,
eso soy, por mi bien o por mi mal.
Soy un hombre de chicle que los dioses
del *Popol-Vuh* jalaron de los pies
y la cabeza a un tiempo: y que, después
(entre risas y toses,
al mirarlo tan largo y tan delgado)
sin reparar su mísero destino,
dejaron a la vera del camino,
irreal y abandonado.^f

.....

d. R. Arévalo Martínez, *Cuentos y poesías, Introducción, selecciones y notas* de Carlos García Prada, Madrid, EISA, 1961, Pág. 8.

e. Cfr. R. Arévalo Martínez, *Por un caminito así*, Guatemala, Unión Tipográfica, 1947, Pág. 142.

f. Cfr. R. Arévalo Martínez, *Narración sumaria de mi vida*, Guatemala, Editorial Landívar, 1968, Pág. 5.

Casi todos los libros de Arévalo Martínez están escritos en primera persona. Para él, "por muchos libros que escriba un hombre, a la postre no hace sino retratarse él mismo, por objetiva que quiera hacer su obra, pues todo trabajo literario, en su esencia, es forzosamente autobiográfico." ^g En el caso del autor, esto se cumple plenamente. En cada uno de sus libros el poeta va diseminando copiosos datos autobiográficos, envueltos en el manto de la ficción, pero siempre muy precisos y definidos.

En *Una vida* y *Manuel Aldano*, se muestra el niño misántropo —"con el triste don de nacer con el alma vieja"—, enamorado de los libros y con la cabeza llena de héroes y heroínas. Se escapa del colegio para frecuentar la Biblioteca Nacional. A los diez años ha leído a Zola y a Balzac. "En mis regordetas manos de niño —escribe— enraizó así el libro; y debe ser una planta maldita, pues pronto fueron largas y delgadas: cada vez más delgadas". Más tarde se presenta como un joven soñador y torturado por su miopía y su neurastenia que lo convierten en un poeta hipersensible y enigmático. *Concepción del cosmos* es una síntesis de su odisea espiritual y sus devaneos por los campos de la teosofía, el espiritismo y el panteísmo, hasta volver al punto de partida: el cristianismo de su niñez y de sus fervores místicos de siempre.

En todas sus obras se reafirma la personalidad del poeta que con independencia y autenticidad quiere situarse en el Universo después de haberse dado una respuesta sincera acerca de la existencia humana. Arévalo Martínez es esencialmente un poeta filósofo.

A pesar de su precaria salud, que repetidas veces lo ha mantenido al borde de la tumba, el poeta ha desarrollado una intensa labor literaria y social. En 1912, era redactor del diario *La República*. Publicó la revista *Juan Chapín*, en la que se dieron cita varios poetas modernistas de Guatemala. En Tegucigalpa, fue redactor del periódico *Nuevo Tiempo*. En 1927, se le nombra director de la Biblioteca Nacional, puesto que desempeña hasta el año 1946 cuando recibe el nombramiento de Embajador ante

g. Cfr. R. Arévalo Martínez, *Manuel Aldano*, Guatemala, Talleres Gutenberg, 1922, Pág. 114.

la Unión Panamericana, en Washington. Fue, además, Presidente del Ateneo de Guatemala, y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

Es autor de muchos libros, entre los que se pueden mencionar los siguientes: Novelas: *Una vida, Manuel Aldano, La oficina de paz de Orolandia, Las noches en el Palacio de la Nunciatura, El mundo de los maharachías, Viaje a Ipanda, Ecce Pericles, Honduras*. Libros de cuentos: *El hombre que parecía un caballo, El Señor Monitot, Cratilo y otros cuentos*.

Teatro: *El hijo pródigo, Los duques de Endor*. Poesía: *Maya, Los atormentados, Las rosas de Engaddi, Llama, Por un caminito así*. Otros: *Concepción del cosmos, Nietzsche el conquistador*.^h

Desde muy joven Arévalo Martínez conoce el aplauso internacional. *El hombre que parecía un caballo* es la "varita mágica" que lo consagra como literato de fama universal en el año 1915. Montado en ese alado y prodigioso caballito, el poeta traspasa las fronteras patrias y llega con su fama hasta países que nunca hubiera imaginado. Según Anderson Imbert, *El hombre que parecía un caballo* fue el cuento más original de la generación del poeta.ⁱ "Obrita genial" la llama Rafael Cansinos Assens.^j Los críticos españoles Díez-Echarri y Roca-Franquesa señalan que hay algo muy original en las narraciones del poeta guatemalteco, "algo delirante, en que partiendo de lo psicológico humano se va adentrando en lo puramente zoológico, con procedimiento que se anticipa en varios años al utilizado por Kafka".^k Arturo Torres Ríoseco comenta: "Tomando en cuenta la sensibilidad y el poder de adivinación estética, me atrevería a decir que Arévalo Martínez es el escritor mejor dotado de nuestro continente".^l A propósito de la

h. Al final de este estudio se dan los datos bibliográficos de las obras de Arévalo Martínez.

i. Cfr. Anderson Imbert, ob. cit. Pág. 81.

j. R. Cansinos Assens, *Verde y dorado en las letras americanas*, Madrid, Aguilar, 1947, Pág. 79.

k. Díez-Echarri y Roca-Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1966, Pág. 1458.

l. Cfr. *Juicios sobre R. A. Martínez*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1959, Pág. 21.

originalidad de Arévalo Martínez, en el relato, Federico de Onís indicaba: "era el suyo un arte nuevo que *se adelantó* entonces a mucho de lo que después hemos visto que quería y necesitaba ser la nueva narración novelesca".¹¹ Luis A. Sánchez agrega: "Arévalo Martínez se muestra un hábil y torturado psicólogo: el más agudo de cuantos se han producido en la literatura del continente, y el más raro soñador".^m Son múltiples los repetidos elogios que críticos de talla internacional le han tributado al insigne poeta guatemalteco.

Acercarse a la obra de Arévalo Martínez es lo mismo que tener un contacto con algo teúrgico, misterioso, perturbador. Algo candoroso y refinado a un tiempo. Su obra está tachonada de felices paradojas, de arcanos retadores y de un estilo siempre mágico y sorprendente.

En una de sus últimas composiciones, el anciano poeta ha intentado dejar un autorretrato en breves líneas —un soneto—, que es como testamento espiritual que condensa la acendrada melancolía de su obra creativa:

YA

Voy a morir. Lo sé. Nunca he sentido
tan tremenda verdad con tal certeza.
Veo a la muerte que a absorberme empieza.
Lo sé con la ansia de animal herido.

Ya mis ojos no ven; y ya mi oído
ha dejado de oír; ya mi cabeza
no sabe discernir con entereza;
ya todo se disuelve en el olvido.

Subí muy alto; traspasé la cima.
Ya tres cuartos de siglo llevo encima
como carga fatídica y letal.
Y empiezo a descender muy lentamente
sin tener asidero en el presente
ni algo que me detenga en el final.

(*Poemas*, p. 175).

11. F. de Onís, *Resurrección de Arévalo Martínez*, en "El Imparcial", Guatemala, 4 de octubre de 1928.

m. L. A. Sánchez, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1964, Tomo II, Pág. 190.

II
DOS EPOCAS

PROPIEDAD DE
Biblioteca Central



La obra poética de Arévalo Martínez es menester enfocarla desde un doble ángulo: *poesía de juventud* y *poesía de madurez*. De otra suerte, se corre el riesgo de enjuiciarla falsamente en lo que atañe el estilo característico del poeta. En efecto, si alguien leyera lo que escribía Santiago Argüello acerca de la poesía de nuestro escritor: "cosa natural, fresca de espontaneidad, sin artificio, sin sutilezas rebuscadas, sin atenuaciones calculadas",¹ y luego se encontrara con los preciosismos de sus libros *Maya* y *Los atormentados*, quedaría defraudado al notar que la candidez, tan pregonada por el crítico nicaragüense, no luce en las obras mencionadas. En esta errónea estimativa de la poesía de Arévalo Martínez se puede incurrir si no se sabe hacer la debida dicotomía entre las dos fases poéticas que se marcan con claridad en la poesía del bardo guatemalteco y que apuntan, en su producción en verso, dos estilos diferentes, como se tratará de mostrar en este trabajo.

Nadie mejor que César Brañas para seguir el curso de la poesía de nuestro poeta. El agudo crítico, muy atinadamente, opta por enmarcar la poesía de Arévalo Martínez en dos épocas: a la primera pertenecen los libros *Maya*, *Los atormentados* y *Las rosas de Engaddi*; la obra restante es de la segunda época.² En este estudio —por razones que se expondrán más adelante—,³ se prefiere más bien, considerar a *Maya* y *Los atormentados* como libros de juventud, mientras que *Las rosas de Engaddi*, *Llama* y *Por un caminito así* se incluyen en la obra poética de madurez.

1. Santiago Argüello, *Modernismo y modernistas*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1935 tomo II, Pág. 266.

2. César Brañas, *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía*, Guatemala, Unión Tipográfica, 1946, Pág. 7.

3. Cfr. en este mismo estudio el título "Epoca de madurez".

A. Poesía de juventud: poesía modernista

Maya y *Los atormentados* son ya curiosidades de museo. No se encuentran ni siquiera en la Biblioteca Nacional —de la que Arévalo Martínez fue director durante 18 años— ni en las principales bibliotecas de la ciudad. El autor conserva en su poder contados ejemplares de estas obras.

1.—*Maya* es un libro de 105 páginas y 49 poemas. Apareció en 1911, cuando el modernismo ya había fenecido, según la cronología que al respecto elabora Federico de Onís y que acepta también Anderson Imbert.⁴ El modernismo —como tantos otros movimientos literarios— llegó con bastante retraso a Guatemala. Hugo Cerezo Dardón, en su trabajo sobre “El modernismo en Guatemala”,⁵ afirma que es hasta en 1910 cuando se revelan en nuestro país los verdaderos exponentes de esa escuela, que se aunan en la revista “Juan Chapín”, dirigida por Rafael Arévalo Martínez. *Maya*, por lo tanto, es un fruto tardío de modernismo. No obstante, el libro causó gran impacto en Guatemala: “Daba la sensación —escribe Brañas— de llegar por fin un poeta patrio, equiparable a los de la época, un poeta capaz de afiliarse a las escuelas entonces de *vanguardia*, y subvenir por cuenta propia a las exigencias de su época”.⁶

4. E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961, tomo II, Pág. 13.

5. Hugo Cerezo Dardón, “El modernismo en Guatemala”, en *Repertorio*, El Salvador, Editorial Universitaria, Año III. Mayo 1967, Nº 7, Pág. 43.

6. Cfr. César Brañas, ob. cit. Pág. 20.

El mérito de *Maya* —a pesar de los elogios de Santos Chocano— no es otro que el del “triunfalismo provinciano” con que se le acogió como un libro de “moda”. Este volumen de versos, en realidad, tiene poca hondura y mucho cubileteo con el preciosismo y los malabarismos modernistas de los epígonos de Darío. Los ligeros sondeos en el misterio y el dolor se esfuminan entre colorines y rimbombancias.

2.—*Los atormentados* (1914) es un volumen de 154 páginas y 80 poemas —se insertan 15 poesías del libro anterior—. De *Los atormentados* casi se podría repetir el mismo comentario que de *Maya*, excepto que en esta segunda obra ya se presiente un denodado esfuerzo por buscar una poesía más íntima, más personal. “El Señor que lo veía”, “Navidad”, “Retrato de mujer” son muestras claras en las que ya se preanuncia lo que será más tarde la poesía característica de Arévalo Martínez, impregnada de sencillez y de cimbreante emotividad.

a) *Vetas Darianas*

En *Maya* y *Los atormentados*, es indubitable la presencia de Rubén Darío, lo que no causa sorpresa, pues harto sabido es que los modernistas de la época, en mayor o menor escala, eran rubenianos por antonomasia.

En este trabajo, al ir señalando algunas coordenadas darianas en las dos primeras obras de Arévalo Martínez, no se pretende acumular inquisidoramente influjos y puntos de contacto, sino mostrar objetivamente la existencia de una *poesía modernista* de Arévalo —que no es lo más relevante de su obra— para parangonarla con la poesía de su segunda época, acendrada de su estilo característico.

El poema “En las joyerías” es un campo vasto para ir espiando semillas darianas a granel. Se citan aquí algunos fragmentos de la pieza:

EN LAS JOYERIAS

Hay sobre los trozos de *crystal de roca*
Zafiros azules y rubíes rojos.
¿Qué audaz *lapidario* fragmentó su boca?
¿qué *gnomo* atrevido se robó sus ojos?

.....
Cuando le robaron los azules ojos.

.....
Ya sé dónde hubiste, gnomo, tu tesoro:
fragmentaste un busto, robaste un cabello,
y te dio *sortijas* su *trenza de oro*
y *copas de plata* su *divino cuello.*

.....
Y encontraste molde para hacer tus copas
en su seno blanco de *plata labrada.*

.....
¡Oh, *azules zafiros* de *fría mirada!*

(*Maya*, Pág. 5.)

No es preciso hacer gran esfuerzo para recolectar vocablos y adjetivaciones muy del estilo dariano, por ejemplo:

- a. *Léxico*: Zafiros, rubíes, gnomo, sortija, cristal.
- b. *Adjetivaciones*: Zafiros azules; rubíes rojos; azules ojos; divino cuello.

Esa mujer de "azules ojos", en el poema de Arévalo Martínez, recuerda a muchas de las protagonistas de Darío que también lucen azules pupilas. A través de esos "azules ojos", los dos poetas entrevén cierta malignidad femenina. Los ojos de la mujer de la poesía arevaliana son: "*azules zafiros*" de "*fría mirada*". La Eulalia dariana "tiene azules ojos, es maligna y bella".

En "Palimpsesto", Rubén asocia el seno femenino a una *copa*; Arévalo escribe:

Y encontraste molde para hacer tus copas
en su *seno blanco* de *plata labrada.*

Una flor solitaria en un florero sugiere a los dos poetas el símbolo de una melancolía vaporosa que se expande por un rico salón:

Escribe Darío en "Sonatina":

*Está mudo el teclado de su clave de oro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.*

Escribe Arévalo en "Flor de espejo":

*En los espejos varios de un gran salón
de alma vetusta y triste como la mía,
una flor blanca y rara sobre un jarrón.*

Arévalo Martínez se aficionó —mal de época— a los versos para "álbum". Mucha de esa poesía de encargo es de corte puramente dariano. Una muestra es la titulada "Ojos azules":

*En un florero de cristal de roca
yo vi los lirios de tu cara presos
y en una mata de clavel, tu boca
se redondeaba modulando besos.*

*Dejó una planta de claveles rojos
una azul mariposa, en breves giros,
¡y es porque echaban a volar tus ojos!*
.....

(*Maya*, Pág. 65.)

En cada uno de los trozos citados se pueden entresacar ricas matizaciones rubenianas.

b. *Los exotismos*

Al comentar la poesía de la primera época de Arévalo, A. Durán subraya, tanto en temas como en la forma, "su desvío del modernismo" y apunta: "No se halla *jamás* en él la imaginería en el colorido ni el vocabulario de objetos raros y orientales que empleaba este grupo".⁷ Este juicio no parece del todo exacto. La escritora juzga demasiado globalmente la poesía de nuestro escritor, sin hacer la clara distinción entre las dos épocas poéticas de Arévalo, en lo que se refiere al estilo. En la primera, priva evidentemente "la *imaginería, el colorido y el vocabulario de objetos raros y orientales*", tan sobresalientes en *Prosas profanas*.

7. A. Durán, *Rafael Arévalo Martínez*, Columbia University, 1952, Pág. 91.

En algunos fragmentos de la poesía "El sueño del poeta pobre", se puede apreciar el exótico colorido dariano en que el poeta guatemalteco calca sus versos:

Fabricaron para ella unas *botinas*
con pieles de *martas cibelinas*
y para calentar sus manos finas
el *tibio armiño* se dejó tomar.

.....
Soñó un servicio de *crystalería*
fabricado en *Sajonia* o en *Hungría*.

.....
Y tazas de materia tan liviana
que al apurar el *té* mostraba ufana
en sus dientes de *porcelana*
los fragmentos de un vaso del *Japón*.

(*Maya*, Pág. 17.)

Aquí está presente la orfebrería colorista con que Rubén y sus epígonos repujaban sus joyeles poemáticos.⁸ Es cierto que en *Los atormentados* luce el poema "Retrato de mujer" en el que la protagonista es una "muchacha muy gorda y muy fea", que dista mucho de parecerse a la marquesa Eulalia y a las princesas rubenianas; pero también es innegable que en los versos de juventud de Arévalo Martínez no dejan de asomarse —inocentemente— lindas duquesas, princesas y reyes orientales:

De la poesía "Un anillo" son estos versos:

Te dejaré un anillo de construcción francesa:
mas las piedras son finas y es el oro de ley.
Además es el mismo que llevó una *duquesa*
entre sus dedos puesto por la mano de *un rey*.

(*Maya*, Pág. 66.)

Caso más típico de este género de exotismo modernista es el del poema "La princesita de los cuentos de hadas". Unos versos nada más:

8. Ejemplos similares se encuentran en: "En las joyerías", *Maya*, Pág. 5; "Bizantina", *Maya*, Pág. 9; "La Flor", *Maya*, Pág. 11; etcétera.

Enorme el *dragón*. Sólo una pata
suya es más alta que la *princesita*.
Tiene ésta un peine de marfil y plata
y un cofrecillo de oro y malaquita.

(*Los atormentados*, Pág. 46.)

c. *¿Venus y Baco?*

Peculiar en Darío es su altiva arrogancia de *bohémio* poeta parisino y cultor refinado de Venus. Nada más contrario al carácter tímido y enfermizo de Arévalo Martínez. Sin embargo, el poeta guatemalteco no se quiere quedar a la zaga; también él busca lucir traje bohemio para ir vestido a la moda del maestro nicaragüense. En "Deprecación del vicio", escribe:

Amo también a Baco, a Baco, el rojo
Dios que me empuja a todos los placeres.

.....

¡Oh, sana Ceres!
he preferido *el vino y las mujeres*
y he dado tumbos, ciego,
en la alta noche, con el dios *del juego*.

.....

Oh, sana Ceres, ¿cuándo
me tomas tú? *Venus me está matando*.

(*Los atormentados*, Pág. 24.)

El que conoce de cerca la vida metódica y pulcra de Arévalo Martínez, no puede dejar de sonreír con malicia al leer estos versos. Rafael Cansinos Assens, comentando las "extrañas obras" de A. M. —*El hombre que parecía un caballo; El trovador colombiano*, etcétera— escribía: "parecen surgidas de un delirio de ajeno y que fueron escritas sin embargo, por un hombre abstemio, débil y enfermizo: un hombre correcto, ajeno a la bohemia barata, según Paul d'Arenal asevera con honrada frase".⁹ Nada tan lejos de nuestro poeta como el vino, el juego y las mujeres; pero Arévalo quiso cantar según la moda rubeniana y por un momento se olvidó que no era un audaz bohemio sino un "flaco

9. R. Cansinos Assens, *Verde y dorado en las letras americanas*, Madrid, Aguilar, 1947, Pág. 82.

peregrino” y un “cobarde viajero” —así se retrata él mismo— encerrado en el claustro de su neurastenia y de sus sueños, cultivando silenciosamente sus místicas *Rosas de Engaddi*.

d. *Lo hispánico*

Darío, con entusiasmo renovador, hizo derroche de variaciones métricas en sus libros de versos. En el poema titulado “La lengua castellana” recuerda a varios de sus poetas predilectos, en la estrofa que les fuera característica a cada uno de ellos. En “Canto al Arcipreste de Hita”, Arévalo Martínez escoge la *cuaderna vía* para estructurar su poema; sabido es que esta estrofa, tan familiar a Juan Ruiz, fue resucitada por Darío en nuestro idioma.

Algo más. La terminación de la “Oda a Roosevelt”, de Darío,¹⁰ y la del “Canto al Arcipreste de Hita”, de Arévalo, convergen de similar manera, en una apoteótica exaltación de la raigambre hispánica de los pueblos americanos y de su pujanza espiritual:

Dice Darío en su “Oda a Roosevelt”:

*Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser por Dios mismo,
el riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
¡Y, pues, contáis con todo, falta una cosa: Dios!*

Dice Arévalo Martínez en su “Canto al Arcipreste de Hita”:

*¡Algo resta YO, el nieto, como Quijano aún valgo;
aún desastradamente en los rucios cabalgo;
Rocinante es más débil menos fuerte el Hidalgo,
menos crédulo Sancho... ¡pero aún queda algo!
¡Pero aún queda algo! La oración que rezamos
y la fe en otra vida y el idioma que hablamos...*

(*Maya*, Pág. 39.)

10. Marasso, A., ob. cit., Pág. 46.

Algo idéntico se repite en el poema de Arévalo Martínez que tiene como tema central la figura espiritual del Quijote, aunque el título está dedicado a su escudero: "Sancho Panza contemporáneo". Este poema acusa íntima hermandad con "Letanías de Nuestro Señor don Quijote", de Darío, que también enaltece la figura del idealista caballero andante. Ambos poetas, al aludir a las fatuidades retóricas, tienen iguales puntos de contacto:

Dice Darío en sus "Letanías":

De las *epidemias* de horribles blasfemias,
de las *Academias*,
líbranos, Señor.

Dice Arévalo, satirizando la apostura de dómine de Sancho:

Las *infantilidades* tiene de la *Gramática*
y las *adolescencias* ama de la *Retórica*.

Al encomiar el simbolismo espiritual de don Quijote, los dos poetas pintan al Caballero de la Mancha, dejando su estela luminosa por los caminos del mundo:

Dice Darío:

Noble peregrino de los peregrinos
que *santificaste todos los caminos...*

Dice Arévalo M.:

Y es lo curioso y triste que el Quijote demente
en las tierras ignotas abre un *nuevo sendero*.

e. *Un parangón*

La poesía de Arévalo Martínez titulada "Bizantina", se presta como ejemplo típico para apreciar el caudaloso amazonas dariano que se bifurca en algunos de los poemas de nuestro poeta, tanto en lo que concierne a la forma como al contenido.

BIZANTINA

En la tibia sala, de músicas llena,
se acercó al poeta la guapa morena.
Y el salón suntuoso, sabio de bujías,
sintió aproximarse dos coqueterías.

Tendió ella su mano breve y enguantada
más su fina boca no le dijo nada:
la otra bella mano apoyó en la frente
y se quedó viendo coquetonamente.

Envolvió al poeta su capa raída,
con feminidades, como una crisálida:
coloreó la sangre su mano tendida
y él la volvió a lo alto porque fuese pálida.

Los dos esperaban. “¡Oh pechos perversos
de mujeres bellas!: ¡No habla de mis versos!”

Los dos esperaban. “¡Oh la vanidosa
alma del poeta! Sus galanterías
no han fijar podido mis manos de rosa
¿por qué nada dice cuando soy hermosa?”

Y la tibia sala, llena de bujías,
sintió aproximarse dos coqueterías.

(*Maya*, Pág. 9.)

Si se coteja este poema con “Era un aire suave”, de Darío, son múltiples las notas en común que se perfilan en ambos poemas:

- a. *La forma externa*: Los dos poemas están estructurados con el melodioso dodecasílabo de doble hemistiquio, con acento en la primera y tercera sílabas.

Darío: “Era un aire suave, de pausados giros”,

Arévalo M.: “En la tibia sala, de músicas llena”.

La coincidencia, en este caso, repercute hasta en la *coma* que divide los hemistiquios.

- b. *El escenario* en que suceden las acciones es idéntico: un suntuoso salón, radiante de luz y de liviandad mundanas. La sala descrita por Darío es tan irradiante que resaltan con viveza los colores de los trajes:



Darío: “Es noche de fiesta, y el baile de trajes ostenta su gloria de triunfos mundanos”.

Arévalo: “El salón suntuoso, sabio de bujías”.

c. *Un fondo musical*, como densa nube melódica, envuelve a los actores:

Darío: “La orquesta perlaba sus mágicas notas”.

Arévalo: “En la tibia sala de músicas llena”.

d. *El tema central* es la coquetería, el lance amoroso, los celos; allí hay frases quemantes, zarpazos lanzados con frialdad:

Darío: “La marquesa Eulalia *risas y desvíos* daba a un tiempo mismo para *dos rivales*”.

Arévalo: “Sintió aproximarse *dos coqueterías*”.

e. En *las dos protagonistas* se aunan la belleza y la malignidad. Ambas esgrimen el florete de su risa hiriente, dejando entrever cierto orgullo luciferino:

Darío: “Con sus ojos lindos y su boca roja la divina Eulalia *ríe, ríe, ríe*”.
Tiene *azules ojos*, es *maligna y bella*.

Arévalo: “Y se quedó viendo *coquetonamente*”.
“¡Oh pechos perversos de mujeres bellas!”

Además, las altivas protagonistas usan el vuelo de sus delicadas manos como imán que atraiga las miradas de sus rivales:

Darío: “La divina Eulalia, vestida de encajes, una flor destroza con sus *tersas manos*”.

Arévalo: “Tendió ella su *mano fina y enguantada* mas su fina boca no le dijo nada...”

Al enfrentar estos dos poemas, resulta que el tema de la coquetería, del orgullo femenino, de la altivez del artista están tratados por los dos poetas casi con los mismos recursos de forma

y de contenido. Mientras se lee "Bizantina" de Arévalo Martínez, es difícil no asociar a su coqueta morena con la marquesa Eulalia de "Era un aire suave".

Un paréntesis: La prosa modernista de Arévalo Martínez

Aunque no es el fin de este estudio analizar la exuberante obra en prosa de Arévalo Martínez, se impone un breve paréntesis acerca de la misma, que ayudará grandemente a esclarecer algo determinante con respecto a su estilo literario.

En Guatemala, durante el período modernista, se escribió prosa de muy altos quilates. Posiblemente su raíz se encuentra en el magisterio de José Martí —el gran maestro de la prosa hispanoamericana— y en el influjo ejercido por Rubén Darío desde "El Correo de la Tarde". "La prosa guatemalteca, escribe Cerezo Dardón, obtendrá notables logros estéticos a partir de 1910".¹¹ Entre los grandes exponentes de la prosa modernista en Guatemala se cuentan Enrique Gómez Carrillo, José Rodríguez Cerna y Rafael Arévalo Martínez.

Nuestro fino poeta es también un delicado cultor de una prosa elegante y musical. "Su estilo —escribe Torres Ríoseco— es típicamente modernista; metáforas, símbolos, imágenes, vocabulario, todo lo aprendido de Darío".¹² Arévalo Martínez se prenda con pasión de la prosa modernista que le sirviera para hacerse famoso internacionalmente con su cuento *El hombre que parecía un caballo*, y continúa siendo siempre un auténtico modernista en sus artísticos cuentos, y tal vez no sería arriesgado afirmar que en toda su obra en prosa.

Seymour Menton recopila sintéticamente algunas características de la prosa modernista en Hispanoamérica: "La base del estilo modernista —escribe— era la sinestesia o la correspondencia de los sentidos. La prosa dejó de ser sólo un instrumento para narrar un suceso. Tenía que ser bello: su paleta de

11 Cfr. H. Cerezo Dardón, *El modernismo en Guatemala* ob. cit. Pág. 40.

12. A. Torres Ríoseco, "El extraño caso de Arévalo Martínez", en *Revista Cubana*, La Habana, 1937. 1X.

suaves matices tenía que agradar al ojo; su aliteración, su asonancia, sus efectos onomatopéyicos y su ritmo constituían una sinfonía que deleitaba al oído; sus mármoles y telas exóticas daban ganas de extender la mano; mientras los perfumes aromáticos, los vinos y manjares deliciosos excitaban los sentidos del olfato y del gusto".¹³ Estas peculiaridades, propias del estilo modernista, pueden distinguirse fácilmente en dos trozos de Arévalo Martínez que pertenecen a épocas muy distantes la una de la otra.

1. El primero es un fragmento de *El hombre que parecía un caballo*, (1915), escrito en pleno fervor modernista en Guatemala:

"Yo ardía y el señor de Aretal me vio arder. En una maravillosa armonía, nuestros dos átomos de hidrógeno y de oxígeno habían llegado tan cerca, que prolongándose, emanando porciones de sí, casi llegaron a juntarse en alguna cosa viva. A veces revolaban como dos mariposas que se buscan y tejen maravillosos lazos sobre el río y en el aire. Otras se elevaban por la virtud de su propio ritmo y de su armoniosa consonancia, como se elevan las dos alas de un dístico. Una estaba fecundando a la otra".

2. El segundo trozo pertenece a *El hechizado* (1933), cuando ya había amainado el fervor modernista y las escuelas de vanguardia habían penetrado hondamente en Hispanoamérica:

"Llegué a considerarme como la bombilla de una lámpara eléctrica. Mi destino era arder e iluminar; pero ni ardía, ni iluminaba; y, sin embargo no estaba muerto; aquel filete que creó Edison y que era como mi misteriosa naturaleza lumínea no se había roto; pero yacía en la oscuridad. De pronto unos dedos divinos movían un conmutador invisible, que daba paso a la corriente misteriosa, y yo me encendía e iluminaba como un sol. La corriente, el conmutador y los dedos invisibles provenían de ella, la maga celeste. Miss (sic) Incógnita. El fluido que encendía las almas era el que animaba su propia vida encendida. Si ella se iba, yo volvía a mi opaca vida de cristal apagado y a mi pena de recordar la luz de su presencia" (...).

13. Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México-Buenos Aires, 1964, Tomo II, Pág. 166.

Y más adelante: "Miss Incógnita unas veces era verde como la primavera; otras, roja como un crepúsculo de los trópicos, y otras, negra como la noche... Con su traje verde usaba un listón amarillo, en el cabello. Con su traje rojo se ponía un inmenso rubí en el dedo anular. Con su traje negro ceñía a su garganta un collar de piedras negras. Y con todos estos trajes vestía un alma nueva".

Luis A. Sánchez, al enjuiciar el estilo de *El señor Monitot* (1938), escribía: "encuadran (los cuentos) dentro de las pragmáticas modernistas: relatos breves, a pincelada corta, de asunto exótico, dentro de un clima de impresiones, con lujoso atavío, en una mezcla de estilo humorístico y lírico: todo ello, de la misma familia de los cuentos de Gutiérrez Nájera, Rubén Darío (...) y, en general, de los modernistas".¹⁴ Nótese que el autor de estas filigranas literarias a que se refiere L. A. Sánchez es el mismo que, en 1921, escribía los candorosos poemas: "Ropa limpia", "Dos hijos", "Sueño de ventura..."

Según esto, durante la época de madurez de Arévalo Martínez *coexisten dos estilos* en la obra de nuestro escritor: en prosa es un atildado orfebre modernista. En verso, se torna un poeta sencillo, sentimental y hasta buscador de adivinados prosaísmos.

Este dato es de importancia para evitar un posible desconcierto al leer ciertas historias de la literatura en donde tantos críticos confunden al refinado prosista de *El hombre que parecía un caballo* con el poeta franciscano de "*Por un caminito así*", y persisten en incluirlo entre los poetas modernistas —el mismo Muñoz Meany así lo hace—¹⁵ cuando, en realidad, nuestro autor no se distinguió como poeta modernista.

.....

En síntesis, en los dos primeros libros en verso de Arévalo Martínez existe palmariamente una poesía modernista con múltiples y variadas vetas darianas. Al leer muchos de esos poe-

14. Luis A. Sánchez. *Escritores representativos de América*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, Tomo II, Pág. 188.

15. Enrique Muñoz Meany, *Preceptiva literaria*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1947, Pág. 37.

mas —poesía de juventud— es casi imposible que el nombre del poeta nicaragüense deje de estar bailoteando en la mente con sus ritmos de *Prosas profanas*.

El tiempo se ha encargado de confirmar que en *Maya* y *Los atormentados* se encerraban muy pocos aciertos poéticos.¹⁶ Es preciso, sin embargo, recordar que en *Los atormentados* se recopilan algunos de los poemas —no modernistas— más antologados de Arévalo Martínez (“El Señor que lo veía”, “Navidad”, “Retrato de mujer”) en los que ya se vaticina cuál habrá de ser la línea poética que definirá el estilo de Arévalo.

Por lo tanto, no es acertado que en las historias y resúmenes de la literatura —con afán didáctico— se persista en seguir considerando entre los poetas modernistas a Arévalo Martínez, ya que no fue dentro de esta escuela literaria en donde nuestro escritor se destacó como poeta. No hay que confundir al refinado autor modernista de *El hombre que parecía un caballo* con el sencillo poeta de “Por un caminito así”.

En la mayoría de obras de historia literaria, además se expresa que Arévalo Martínez es el primer poeta de su generación (la de 1910).¹⁷ Según esto, cabe otra conclusión: Guatemala no dio ningún gran poeta auténticamente modernista, pues, como ya se vio, la calidad poética de los dos primeros libros de Arévalo Martínez es muy exigua. Flavio Herrera, Wyld Ospina y Alberto Velázquez también tuvieron su punto de arranque en el modernismo; pero su más valiosa producción en verso no es precisamente modernista. La prosa, en cambio, sí fue de acrisolada exquisitez durante el modernismo en Guatemala, como lo prueban las crónicas de Gómez Carrillo, de José Rodríguez Cerna y los cuentos de Rafael Arévalo Martínez.

16. A nuestro juicio, sólo vale la pena mencionar algunos poemas de dichas obras: De *Maya*: “Hacia el puerto”, “Epístola a M. Machado”, “Sorpresa”, “Canto al Arcipreste de Hita”, “Solo”, “Subjetiva”, “Las botinas blancas”, “Ascética”, “Oración”. De *Los atormentados*: “Sancho Panza contemporáneo”, “Ananke”, “El Señor que lo veía”, “Navidad”, “Sensación de un olor”, “Señor, te pido” “Como los cipreses”, “Retrato de mujer”.

17. “El valor lírico más pleno de su país” Cfr. R. Cansinos Assens, ob. cit. Pág. 232.
“El poeta guatemalteco más eminente de su época” Cfr. C. Brañas, ob. cit. Pág. 5.
“De nuestros poetas actuales el que goza de mayor prestigio” Cfr. Muñoz Meany, ob. cit. Pág. 375.
“Los tres más altos valores de Centroamérica por estas fechas: R. Heliodoro Valle, Rafael Arévalo Martínez y Brenes Mesén” Cfr. Díez-Echarri y Roca-Franquesa, ob. cit. Pág. 1331.

B. Poesía de madurez: nueva poesía

Tres libros marcan la época de madurez poética de Arévalo Martínez: *Las rosas de Engaddi*, *Llama* y *Por un caminito así*.

Las rosas de Engaddi (1921) se publica cuando el autor está acercándose a los cuarenta años. Ese libro ha sido muy mal encuadrado por varias historias de la literatura; algunos lo catalogan como un libro modernista.¹⁸ Díez-Echarri y Roca-Franquesa lo consideran como una mezcla de romanticismo y modernismo.¹⁹ El motivo de esta confusión radica en que en este poemario el autor inserta 25 poemas de sus libros anteriores. Esta mezcla de estilos diferentes en un mismo libro es lo que ha desorientado en más de un caso a los críticos.

Las rosas de Engaddi es un libro ecléctico: versos románticos²⁰ versos modernistas²¹ y versos que responden a la "nueva poesía".²² Esto último es lo que le debe llamar la atención al crítico. Este detalle tan importante —la "nueva poesía"— no escapó a Rafael Cansinos Assens, quien apuntaba: "Tales rosas dijérase que están cortadas a medias entre las musas del magnífico señor de Aretal y del humilde y efusivo León Franco. El estro olímpico, parnasiano vibra en poemas

18. Cfr. Muñoz Meany, ob. cit. Pág. 375.

19. Cfr. ob. cit. Pág. 1457.

20. "Jesús" (41), "Descanso" (54), "Fueron tres los muertos" (57), etcétera.

21. Casi todos los del libro cuarto.

22. Más adelante se explica qué se entiende aquí por "nueva poesía".

tallados según el impecable arte orfebreril del novecientos, en que halla todo su valor la palabra ponderable y rítmica, mientras que otras veces es un sentimentalismo lánguido y brumoso el que elige las voces más aptas para encarnar el símbolo de una musicalidad que se esfuma".²³ *En las rosas de Engaddi*, en efecto, se aprecia el apareamiento de una *nueva poesía* —particularmente en el libro primero— que va a ser el carril por el que se ha de deslizar la poesía esencialmente arevaliana.

Este tipo de poesía —sencilla, emotiva, sutil— ya se venía esbozando débilmente en *Los atormentados* —“El Señor que lo veía”, “Navidad”, “Retrato de mujer”, “Sensación de un olor”, etcétera—; pero da la impresión de que el flirteo con el modernismo le impedía a Arévalo Martínez ver cuál debía ser la vereda escondida que lo conduciría a su poesía peculiar de *Por un caminito así*.

La poesía “Navidad” puede ser un punto de referencia para observar el viraje que da Arévalo Martínez en pos de una nueva forma de poetizar. Del poema “Navidad” existe una doble versión: una, en *Los atormentados*; la otra, en *Las rosas de Engaddi*:

Versión de *Los atormentados*:

1. Pastores lo han visto.
Ha nacido ya.
¿En mi alma el Cristo
cuándo nacerá?
2. Mi alma tiene fiebre,
sombra mi razón
y peor que un pesebre
es mi corazón.
3. Pesebre sin techo
lo vio descender
y sólo en mi pecho
no quiere nacer.

Versión de *Las rosas de Engaddi*:

- Pastores lo han visto.
Ha nacido ya.
¿En mi alma el Cristo
cuándo nacerá?
- Mi alma tiene fiebre,
sombra mi razón
y peor que un pesebre
es mi corazón.
- Pesebre sin techo
lo vio descender
y sólo en mi pecho
no quiere nacer.

23. Cfr. R. Cansinos Assens, ob. cit. Pág. 87.

4. Tocan las campanas
sus sonoras dianas,
su alegre din dan.
Males capitales
son los animales
que en mi pecho están.

Tocan las campanas
sus sonoras dianas,
su alegre din dan.
Males capitales
son los animales
que en mi pecho están.

5. Señor, yo te amo;
Señor, yo te llamo;
yo soy como un ramo
que se mustia en tu ara;
soy una alma triste;
Señor, Tú ofreciste
que al que te llamara
nunca faltarías.
Mis melancolías
son como un perfume
puesto ante tu altar;
mi alma se consume
de amar y esperar.

6. Si lo limpias de una
lepra de razón,
como abierta cuna
es mi corazón.

Si lo limpias de una
lepra de razón,
como abierta cuna
es mi corazón.

7. Señor, en mis tiendas
hay limpias ofrendas
de mirra y de incienso
y rumian su pienso
mis bestias, sumisas;
y su cara un ciego
florece de risas
y toca sus vendas
y eleva su ruego
de que Tú descieras.

8. *Y así*, dolorida,
manos suplicantes
te hacen oración:
no tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón.

Cristo, dolorida,
manos suplicantes
te hacen oración:
no tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón.

La versión de *Las rosas de Engaddi* suprime dos de las estrofas (5ª y 7ª) y cambia el primer verso de la última. Al examinar en el contexto los dos grupos estróficos suprimidos, se nota que adolecen de cierto regodeo con un fácil romanticismo que contrasta enormemente con la hondura y reciedumbre de las restantes estrofas. En este mismo estudio, más adelante, se analiza el ritmo paralelístico de tipo hebreo que cohesiona la poesía "Navidad",²⁴ ritmo que no se encuentra en las dos estrofas que el poeta suprime en la versión de *Las rosas de Engaddi*, lo cual reafirma que los versos suprimidos estaban también fuera de la línea de estructura externa del poema.

En la versión de *Las rosas de Engaddi* se nota que el poeta ya se ha orientado por un nuevo camino de poetizar. "Navidad" es uno de los poemas mejor logrados de su autor; no sólo por la hondura de pensamiento y de su *angustiada* búsqueda de Dios, sino por su forma estilizada: ahí solamente están presentes los elementos indispensables para una poesía pura, despojada de todo oropel decorativo; ahí se busca nada más sugerir mediante bien contorneadas y simples imágenes de gran vitalidad poética. Este poema, en la versión de *Las rosas de Engaddi*, es un indicio de que Arévalo Martínez ya ha encontrado su ruta hacia una poesía más humana, más intimista y musical. En el libro primero de *Las rosas de Engaddi*, se aúnan varios poemas trabajados con la misma técnica. Aunque en este poemario se reproduzcan varios de corte puramente modernista —muchos de ellos repetidos de otros libros— se incluyen aquí entre las obras de madurez del autor, pues es en este volumen de versos en donde se principia a delinear con claridad la *nueva poesía* de Arévalo Martínez.

Hay que añadir, además, que *Las rosas de Engaddi* —sobre todo el libro segundo— está matizado con versos de acendrada religiosidad —algunos con rebordes místicos— que es también algo esencial de la poesía del autor.

24. Cfr. En este estudio "El paralelismo y la correlación".

En *Llama* (1934) se va definiendo más y más la poesía peculiar de nuestro poeta —“Balada del amor maduro”, “Cúrame, muchacha”, “La senda”, “La mano de Cristo”, “Locura”, etcétera—, aunque menudean los versos de tono sentencioso, filosófico²⁵ y anecdótico, con buen lastre de prosaísmo de mal gusto. Este poemario ha sido el menos espigado al elaborarse las antologías del poeta.

Cuando se publica *Por un caminito así* (1947), el autor ha cumplido 63 años. Este poemario es, a nuestro juicio, el más representativo del escritor, casi su libro clave. El poeta ya maneja con mano segura una técnica muy personal, al punto de que una antología de su obra poética debería incluir este libro necesariamente, como el eje.

Por un caminito así es el último libro de poemas propiamente dicho que publica Arévalo Martínez. Más tarde se editan algunas *Antologías*²⁶ en las que se registra una veintena de nuevos poemas que continúan la línea poética de su último libro. Casi todas estas antologías adolecen de un defecto básico: fueron elaboradas por el autor, quien seleccionó algunos poemas, más por cariño de padre hacia sus hijos espirituales, que por su valor intrínseco.

Para llegar a la raíz misma de la poesía arevaliana, es menester intentar algunos escauceos estilísticos en esta su nueva manera de poetizar —poesía de madurez— ya que es aquí donde se recopila su más valiosa producción en verso, su *nueva poesía*, que se inicia con timidez en *Las rosas de Engaddi*, se afianza en *Llama* y culmina en *Por un caminito así* y en otros poemas de sus antologías, y que le ha conquistado un sitio destacado en las letras.

25. Bien decía Salvador Aguado-Andreut que “las verdades de un poeta no se pueden pesar con la balanza de la lógica ni de la vida práctica y útil. Cuando esto acontece, huye la poesía y lo que se creía tener de ella es sólo el oficio del verso”. Cfr. *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1966, Pág. 56.

26. Principales antologías poéticas de Rafael Arévalo Martínez:

—R.A.M. *Poemas*, Guatemala, Editorial Landívar, 1959.

—R.A.M. *Poemas*, Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1965.

—R.A.M. *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1965.

—R.A.M. *Cuentos y poesías*, Introducción selección de Carlos García Prada, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1961.

Encuadre cronológico

Díez-Echarri y Roca-Franquesa ²⁷ sintetizan el panorama de la poesía hispanoamericana posterior al modernismo en un esquemático cuadro que abarca *tres fases*:

- a. El período que Federico de Onís llama *Postmodernismo* (1910-1920); se caracteriza porque “en parte continúa la corriente anterior y en parte se orienta hacia nuevas modalidades”.
- b. Época de los “ismos” (1920-1935), cuando las literaturas de vanguardia lanzan al cielo su chisporroteo de bengalas; es una época revolucionaria e iconoclasta.
- c. La tercera fase abarca la literatura de los *veinte últimos años* (1940-60); la lírica se remansa y se clarifica con marcada tendencia hacia un espíritu más conservador.

Arévalo Martínez tiene su punto de partida en la época del Postmodernismo —su primer libro en verso se publica en 1911— aunque en sus obras *Maya* y *Los atormentados* se remarca una visible impronta rubeniana. Las escuelas de vanguardia no hacen mella en el poeta guatemalteco que, como reseña Brañas, “no se deja arrastrar por esas corrientes a las que saluda con sonrisas complacientes, pero en el fondo tal vez irónicas y desencantadas. Gran amador, es fiel a sus amores. Y se encierra, o parece encerrarse, a labrar sus gemas calladamente en su viejo taller cuajado de instrumentos modernistas”. ²⁸

En su libro *Poesía española*, Dámaso Alonso escribe: “Los poetas de hacia 1900 tienen una gran deuda con Rubén Darío y con el modernismo en general... Pero lo que salvó a la generación de nuestros mayores poetas (A. Machado, Juan Ramón) fue el haber comprendido que ellos, si querían ser, tenían que alejarse de Rubén Darío. Se fueron desnudando, unos más rápi-

27. Ob. cit. Pág. 1328.

28. César Brañas, *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía*, Guatemala Unión Tipográfica, 1946, Pág. 52.

damente que otros, de las sonoridades exteriores, de los halagos del color, etcétera, para buscar músicas y matices, casi sólo alma".²⁹ Este es el caso de Arévalo Martínez. Para "poder ser" comprendió que su ruta era "un camino así", sencillo, sentimental y muy humano. Federico de Onís muy certeramente descubre que Arévalo Martínez fue "uno de los primeros superadores del modernismo imperante en América y como uno de los iniciadores de la *nueva poesía*"³⁰ Carlos García Prado conviene en que el poeta guatemalteco "pertenece a la generación que vino a renovar la lírica castellana, volviéndola a sus cauces originales".³¹ Según esto, en la nueva manera de poetizar de Arévalo Martínez se da una feliz conjunción de lo tradicional con lo nuevo: se aparta de Darío para aproximarse a Machado y luego retornar a Bécquer y a San Juan de la Cruz.

Tanto Federico de Onís³² como Anderson Imbert³³ concuerdan en llamar *nueva poesía* a la que surge, entre 1910 y 1925, buscando una "expresión más sencilla, más humana y más americana". Díez-Echarri y Roca-Franquesa, con amplitud de detalles, sintetizan las modalidades de esta "nueva poesía": "No rompe con la poética de Rubén; se limita a la introducción de nuevos elementos estéticos y a la ampliación del cuadro de posibilidades creadoras, llevando a la sensibilidad poética a zonas ignoradas por el modernismo: la vida campesina, el suburbio, la intimidad hogareña, etcétera. Recursos abolidos o casi abolidos por el modernismo reaparecen ahora; por ejemplo, la ironía. El verso se desnuda más de atuendo retórico; el lenguaje se humaniza y, al humanizarse, desciende a lo prosaico. Se escriben poemas sobre las cosas más vulgares y en tono a veces demasiado bajo. Por huir de Rubén se cae con frecuencia en Cam-poamor".³⁴

29. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1952, prólogo.

30. Federico de Onís. "Resurrección de Arévalo Martínez", en *El Imparcial*, Guatemala, 4 de octubre de 1928, Pág. 12.

31. Carlos García Prada, *Cuentos y poesías de R. A. M.*, Madrid, Ediciones EISA, 1961. Pág. 30.

32. Federico Onís, *ob. cit.*

33. Cfr. *ob. cit.* Págs. 9 y 13.

34. Cfr. *ob. cit.* Pág. 1328.



A principios de siglo, Antonio Machado comenzó, en España, a defender una poesía *realista y temporalista* "regida por dos imperativos: esencialidad y temporalidad. Por el primero, el poeta debe ser fiel a sí mismo, es decir, convertir su obra en reflejo del yo. Por el segundo, el poeta está obligado a encarnar ese yo en el tiempo en que vive, convirtiéndose de este modo en intérprete de sus angustias, impaciencias e ideas".³⁵

Un grupo de poetas americanos hicieron eco a la poesía realista de Machado; en medio de los que no acertaban a divorciarse del modernismo y de los que se preciaban de innovadores con los últimos gritos de las escuelas de vanguardia, ellos eligieron un sendero más humilde en apariencia, pero no por eso menos poético. Todos esos poetas nacen entre 1880 y 1890: Baldomero Fernández Moreno (1889); Ramón López Velarde (1888-1921); Evaristo Carriego (1883-1912); Luis Carlos López (1880); Rafael Arévalo Martínez (1884)...

En Guatemala, la generación poética de 1910 responde a muchas de las características reseñadas por Díez-Echarri y Roca-Franquesa con respecto a la nueva corriente poética de Hispanoamérica (1910-1925). Sin embargo, tal vez sería muy aventurado afirmar la similitud de la poesía de Arévalo Martínez con la de Flavio Herrera, Wyld Ospina y Alberto Velázquez, pues, si es cierto que todos ellos tienen su punto de arranque en el modernismo, cada uno después enfila por derroteros muy diversos y personales que ahora sería muy difícil de precisar. El acucioso estudio de Guillermo Putzeys sobre *El Hai Kai de Flavio Herrera*³⁶ y el prólogo de la *Antología poética* de Alberto Velázquez, escrito por Hugo Cerezo Dardón,³⁷ son fuentes de valiosa información para enjuiciar la trayectoria poética de los mencionados bardos. La poesía de Wyld Ospina, lastimosamente, todavía está reclamando a su crítico y antólogo.

* * *

35. Idem. Pág. 1290.

36. Guillermo Putzeys Alvarez. *El Hai Kai de Flavio Herrera*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1967.

37. A. Velázquez, *Antología poética*, Prólogo, selección de Hugo Cerezo Dardón, Guatemala, Editorial Universitaria, 1958.

También puede consultarse el libro de Ricardo Estrada, *Flavio Herrera, su novela*, Guatemala, Imprenta Hispania, 1960.

Después de haber visto comparecer a Arévalo Martínez entre los poetas de su tiempo, ya en el ámbito patrio como en el hispanoamericano, se pretende en este trabajo analizar algunos aspectos de la "*nueva poesía*" de Arévalo Martínez, pues es aquí en donde se encuentra compendiado lo más original y valioso de su producción en verso. En nuestro análisis estilístico se busca enfocar algunos aspectos relevantes de la poesía de Arévalo Martínez. Después de estos buceos estilísticos, posiblemente se logrará dar con la clave que devede el secreto de la poesía arevaliana que le ha valido a su autor la consagración definitiva en las más prestigiadas antologías de poesía hispanoamericana.

1. Claridad . . . Sencillez

La crítica ha celebrado con múltiples elogios la poesía clara, sencilla y ornada con lenguaje familiar, de Arévalo Martínez. Estas calidades literarias, sin lugar a duda, sobresalen en la poesía de nuestro poeta. Santiago Argüello define la poesía del escritor guatemalteco como una "cosa natural, fresca de espontaneidad, sin artificio, sin sutilezas rebuscadas, sin atenuaciones calculadas".³⁸ "Un niño sideral", llama García Prada a Arévalo Martínez por sus versos rebosantes de transparencia.³⁹ Gabriela Mistral, en su "Carta lírica a Arévalo Martínez", escribe:

*"Y ha adelgazado su habla hasta el aliento.
Préstamos le hace la luz de meseta
para volverse cristal, y el café
guatemalteco le nutre la fiebre.
Y cuando juega con barro en su huerto,
el barro vivo le gime y contesta".*⁴⁰

Estos encomios de la poesía ingenua, candorosa y virginal de Arévalo Martínez han llevado a ciertas aseveraciones que inducen a creer que la poesía de Arévalo es una flor brotada espontáneamente por arte de magia. El mencionado crítico nicaragüense la llega a conceptuar como una poesía "desliteratu-

38. Santiago Argüello, *Modernismo y modernistas*, ob. cit. Pág. 266.

39. Ob. cit. Pág. 28.

40. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 142.

rizada". También se ha hablado del "lenguaje directo" que emplea Arévalo Martínez en sus versos. Con Carlos Bousoño creemos firmemente que "el poema no se produce nunca en la expresión directa, desnuda. Para existir requiere el poema eludir la lengua común a través de un aparato retórico, más o menos complicado, pero siempre analizable; bien que a veces (incluso muchas veces) tal aparato permanezca escondido a la mirada ingenua de todo lector, y el sustituyente poético finja con extraordinaria habilidad un ilusorio despojamiento expresivo, que anda lejos de poseer".⁴¹

La poesía de Arévalo Martínez, en apariencia, se muestra sin artificios, desnuda; pero hay venas soterradas que denuncian la técnica del artista que conoce muy bien su oficio y el camino por el que avanza. Por eso, con mucho acierto, se ha comentado que en los versos de Arévalo Martínez "surge una rara mezcla de algo muy natural, pero a la vez muy complicado y sutil".⁴² Ya Anderson Imbert advertía: "Que la sencillez de algunas de sus poesías —'Ropa limpia'— o la invocación a las venturas sencillas —'Sueño de ventura'— o los sencillos temas tradicionales —la religión en 'Oración al Señor'— no nos distraigan: Arévalo Martínez no es poeta de alma sencilla sino contorsionada en recovecos nerviosos y enfermizos".⁴³ En la estructura interna y externa de las poesías de Arévalo Martínez se da la feliz antítesis de una candorosidad virginal que procede de una refinada sutileza.

Antes de analizar detenidamente algunos de estos disimulados artificios de la poesía de Arévalo Martínez, es de sumo interés conocer qué piensa el poeta acerca de la *sencillez y claridad* en poesía.

41. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 4ª 1966, Pág. 595.

42. S. Argüello, ob. cit. Pág. 267.

43. Ob. cit. Pág. 81.

Un documento clave para ahondar al respecto en el pensamiento del escritor, es la lección inaugural que pronunció el poeta en el año 1965, en la Universidad Rafael Landívar. “Mis cánones literarios —decía— son dos: *la sinceridad y la claridad*, como lo expresé antes en un poema”. La poesía a la que hace referencia el escritor se titula: “Cánones literarios”; de ahí son estos versos:

Yo te diré los cánones que sigo:
Es el primero
de todos, *ser sincero*
con Dios y con los hombres y conmigo.
El segundo es *ser claro, claro y puro*.
Odio la oscuridad, ¡y soy oscuro!

(*Por un caminito así*, Pág. 138.)

En el citado discurso, Arévalo Martínez expone su pensamiento con respecto a la “poesía pura” del poeta de Moguer: “Juan Ramón Jiménez —dice— la obtuvo tan pura, asociada a Platero y a la anécdota de su vida y el humilde borrico, cuando pretendió hacerla prescindiendo de ambas, es decir la anécdota y el humilde borrico, la vio desvanecerse entre sus manos. Casi no hay más que palabras vacías en los últimos libros de versos suyos”.⁴⁴ Este juicio —tan severo— acerca de Juan Ramón reviste capital importancia si se lo compara con el de Antonio Machado —poeta afín de Arévalo Martínez—, quien, al percibir el nuevo rumbo que tomaba la poesía del cantor de Platero, comentó: “Este gran poeta andaluz sigue a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica es cada vez más *barroca*, es decir, *menos intuitiva*”.⁴⁵ Antonio Machado no creía en la poesía pura. Estimaba que lo peor para un poeta es “meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito” (...) “Disto mucho —continúa Machado—

44. “Que es la poesía”, en *Cultura*, Revista de la Biblioteca Nacional de Guatemala, N° 1, 1965-66, Pág. 19.

45. A. Machado, “Notas sobre la poesía”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, VII, 19, Pág. 20.

de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto y también de emoción), sometiéndolas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción".⁴⁶

Arévalo Martínez tampoco comulga con las teorías de los cultores de la *poesía pura*. Lo evidencia su soneto:

POESIA PURA

Una flor sin raíces en la tierra
eso pretende todo aquel que ansía
componer una pura poesía
sin la cárcel del Vaso que la encierra.

Con la pasión la mente siempre en guerra.
Pura expresión es pura tontería,
¡De pronto surge en la materia fría
una luz que la enciende y nos aterra.

E ilumina, lo mismo la guarida
y el palacio, lo mismo toda vida,
del rey o el pescador, como la luna.

Para todos igual, la gema, el barro,
la vajilla de Sévres o el cacharro,
pues está en todas partes y en ninguna!

(*Poemas de R. A. M.*, Pág. 65.)

Indiscutiblemente, Antonio Machado le señaló nuevas rutas a Arévalo Martínez para que pudiera ir en pos de una poesía más clara, más realista e historicista a la vez.

En la carta que Arévalo Martínez les envió a los organizadores del Primer Concurso Literario del IGA,⁴⁷ exponía su pensamiento con respecto a la *claridad* en poesía: "Nuestro siglo camina demasiado aprisa y no se detiene a descifrar enigmas. Es imposible admirar si antes se tiene que descifrar".⁴⁸ En el

46. A. Machado, "Notas sobre la poesía", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, VII, 19, Pág. 20.

47. Instituto Guatemalteco Americano.

48. R. A. M. "Qué es la poesía", ob. cit.

artículo del mismo autor, titulado "El estilo literario", se recogen conceptos similares: "Con la escuela clásica y eterna, siempre creemos que la belleza está compuesta de sencillez, desnudez, sobriedad y armonía. Para nosotros la belleza literaria es como las suaves líneas onduladas de una azucena".⁴⁹

El afán de transparencia es muy notorio en toda la obra poética de Arévalo Martínez. Sus grandes maestros durante su fase de juventud —cuando iba en pos del colorido, la musicalidad y el decorado— habían sido Darío, Nervo, Chocano, Barba-Jacob. En su época de madurez —cuando se decide por una poesía más desnuda— sus modelos son Antonio Machado, Bécquer, Martí⁵⁰ y San Juan de la Cruz,⁵¹ poetas todos de versos traslúcidos y de sublime sencillez.

49. R. A. M. "El estilo literario" en *Boletín de la Biblioteca Nacional de Guatemala*, octubre, 1939, VIII, número 3, Págs. 124, 129.

50. Al leer "Las botinas blancas" y "El poema de los zapatos" de Arévalo Martínez, no puede dejar de percibirse el eco de Martí, proveniente de "Los zapaticos de rosa" y "Mi caballero", respectivamente. Cfr. Julio Caillet Bois *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, Pág. 690 y Sigs. 2ª 1965.

51. Acerca de la influencia de S. Juan de la Cruz en la poesía de Arévalo Martínez, se habla en este mismo estudio en el capítulo "Rebordes místicos".

2. Algunas modalidades de su sistema metafórico

Una pauta segura para ahondar en el arcano de la poesía *clara y sencilla* de Arévalo Martínez es revisar su sistema metafórico. Lo primero que impresiona en algunos de sus versos es evidenciar que las imágenes,⁵² pasan casi inadvertidas; el poeta no busca impresionar a base de metáforas elaboradas con rebuscamiento; todo lo contrario, las figuras están muy bien disimuladas. Sólo al decidirse a buscarlas van apareciendo, pero conservan siempre su apariencia de reserva. Las imágenes de Arévalo Martínez están arrancadas casi del mismo lenguaje coloquial y transplantadas a sus poemas en donde continúan latiendo con espontaneidad, como se puede apreciar en la poesía:

DOS HIJOS

Dos hijos; mi esposa
—que tiene el criterio
de una mariposa—
y ebrio de misterio
ciego de cariños,
yo que marchó en pos:
somos cuatro niños
sin madre, buen Dios.

Yo vivo con modos
tan hechos de sueño
que acaso de todos
soy el más pequeño.

Somos cuatro arriños
que van sin pastor.
Somos cuatro niños
huérfanos, Señor.

¡Niños que pasean
por la angosta vía
uno de otro en pos!
Pero que no crean
que vamos sin guía:
¡delante va Dios!

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 13.)

52. Con respecto al empleo del término "imagen", hacemos nuestras las palabras de Carlos Bousoño: "Para nuestros fines nos sobran los distingos tradicionales entre imagen, metáfora, comparación o símil, que son puramente cuantitativos basados en la mayor o menor intensidad de la transposición; usaremos aquí, pues, esos términos como sinónimos a sabiendas del error cometido". Cfr. Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética*, ob. cit. Pág. 104

A primera vista, las imágenes se esfuminan, desaparecen, se ocultan. Es porque todas ellas se enraizan en el habla cotidiana: “tiene el criterio de una mariposa”; “ebrio de misterio”, “ciego de cariños”; “somos cuatro niños”; “vivo con modos tan hechos de sueño”. En una revisión de la poesía, se nota que en las estrofas transcritas abundan las imágenes; pero son imágenes impregnadas de espontaneidad. Su valor literario reside en la carga emotiva que portan en el contexto hasta convertirse en diminutas y finas saetas que se clavan en el alma del lector y se quedan vibrando y despertando variaciones de sugerencias poéticas.

Cuando se comparan estas delicadas y casi esqueléticas metáforas con las que empleaba el autor en sus libros de juventud, se deduce que ha habido un viraje completo: la pedrería modernista ha quedado arrinconada y sólo se encuentran ahora limpias piedrecillas de río.

Con el mismo afán de sencillez y pulcritud el poeta va a la caza de los vocablos más simples para elaborar sus imágenes. En los objetos y oficios caseros encuentra valiosas vetas de poesía y las explota con suma gracia; penetra sutilmente en el alma de “lo casero” y extrae de ahí aromáticas esencias de poesía.

Un ejemplo típico:

RETRATO DE MUJER

Ella es una muchacha muy gorda y muy fea,
pero con un gran contento interior.
Su vida es buena como la de las vacas de su aldea
y de mí posee mi mejor amor.

Ella es llena de vida como la mañana;
sus actividades no encuentran reposo;
es gorda, es buena, es alegre y es sana;
yo la amo por flaco, por malo, por triste y por ocioso.

En mi bohemia, cuando verde copa
se derramaba, demasiado henchida,
ella cosió botones a mi ropa
y solidaridades a mi vida.

Ella es de esas mujeres madres de todos
los que nacieron tristes o viven beodos;
de todos los que arrastran penosamente,
pisando sobre abrojos, su vida trunca.
Ella sustituyó a la hermana ausente
y a la esposa que no he tenido nunca.

Cuando se pone en jarras, parece un asa
de tinajo cada brazo suyo; es tan buena ama de casa
que cuando mi existencia vio manchada y helada destruida
la lavó, la aplanchó; y luego paciente,
la cosió por dos lados a la vida
y la tendió al sol piadosamente.

(*Los atormentados*, Pág. 137.)

El título del poema induce a creer que se va a cantar la belleza de una mujer, como se estila comúnmente en poemas semejantes; pero no. La protagonista de la composición es “una muchacha *muy gorda y muy fea*”. No es simplemente gorda y fea, sino que lo es en grado superlativo (“muy”). Este primer verso desconcierta, causa desilusión. Una adversativa, en el segundo verso, disminuye por un momento la desfavorable impresión del inicio: “*pero con un gran contento interior*”. Entonces el poeta comienza a demostrar en qué consiste ese “*contento interior*”, que es el mayor tesoro que guarda la muchacha gorda y fea. Hay *tres comparaciones* con las que se perfila la bondad de la joven:

- a. “Su vida es buena como la de las vacas de su aldea”.
- b. “Es llena de vida como la mañana”.
- c. “Cuando se pone en jarras, parece un asa de tinajo cada brazo suyo (...)”.

Las *tres comparaciones* están sostenidas por vocablos sumamente corrientes, de origen hogareño (“vacas”, “mañana”, “tinajo”), pero en el contexto rutilan poéticamente por la manera graciosa y precisa con que el poeta los ha barajado. La muchacha gorda y fea comienza a quedar rehabilitada por “ese contenido interior” que el poeta se esfuerza en hacer vivir en la poesía.

Luego viene el verdadero y logrado *retrato espiritual* de la muchacha gorda y fea:

Cuando mi existencia vio *manchada y helada y destruida*
la *lavó*, la *aplanchó*; y luego, paciente,
la *cosió* por dos lados a la vida
y la *tendió al sol* piadosamente.

La médula de las imágenes son *verbos de mucho dinamismo* que corresponden a oficios domésticos: “lavar”, “aplanchar”, “coser”, “tender al sol”. En el retrato de la muchacha gorda y fea, estos verbos encarnan una rica dimensión espiritual que embellece a la protagonista hasta silenciar el eco del primer verso: “Ella es una muchacha *muy gorda y muy fea*”, para dejar paso libre al segundo verso (“pero con un gran contento interior”), que es el que gravita sobre todo el poema. La belleza de la poesía reside precisamente en esa correlación entre la humildad estética de la protagonista y su proyección espiritual que sublima sus oficios domésticos. A esto ha llegado el poema con adivinadas imágenes de modesto origen hogareño que en el contexto se poetizan hasta llegar a conmover. El mismo procedimiento anterior se repite en el poema:

HOGAR

Una mujer *enciende* el fuego del *hogar*
y a él se *calienta* el corazón del hombre.

Mientras subsiste, todo se puede hacer en paz
hasta morir.

Ella *remienda* el *traje roto*
y los desgarrones que causan en el alma
la esperanza fallida,
la traición del amigo,
y la *cesantía en el trabajo*
y todo otro dolor.

.....

(*Por un caminito así*, Pág. 35.)

Nuevamente las imágenes provenientes de oficios “caseros” y que traen ínsita una amplia perspectiva psicológica. En esta poesía hay *otro retrato de otra mujer*; no se sabe si es “fea” o “hermosa”; sólo se conoce que también se embellece con “un gran contento interior” (nobleza de alma). Las imágenes están torneadas con material preñado de simbolismo: la mujer del poema no sólo sabe “remendar” el traje roto, sino que también zurce los desgarrones del alma.

Ropa limpia es otro poema en el que un simple objeto “casero” —el jabón— se llena de resonancias poéticas que invaden todos los versos:

ROPA LIMPIA

(fragmento)

Le besé la mano olía a *jabón*:
yo llevé la mía contra el corazón.

Le besé la mano breve y delicada
y la boca mía quedó *perfumada*.

Muchachita limpia, quien a ti se atreva
que como tus manos huela a *ropa nueva*.

Besé sus cabellos de crencha ondulada:
¡si también olían a *ropa lavada*!

.....

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 14.)

La niña del poema es una “muchachita limpia”. Hay que notar que el poeta no escoge para la niña los adjetivos: “linda”, “bella”, “pura”, etcétera; simplemente la llama: “limpia”; pero detrás de ese calificativo se parapetan otros muchos epítetos que en la imaginación del lector van agigantando la “pureza” de la niña “limpia”. Esa blancura de alma tiene una correlación íntima con “jabón” —símbolo de pulcritud— que es la nota clave de la poesía. Las manos de la niña “huelen a jabón”; el que se acerque a la niña, debe oler a “ropa nueva”; la crencha ondulada “huele a ropa lavada”. *El humilde* jabón se despoja aquí de su rudimentaria vestidura doméstica para lucir, en las imágenes del poema, ricas y poéticas galas.

En muchos poemas de Arévalo Martínez, las imágenes saltan como chispas entre el roce de las sorprendidas intuiciones que el poeta encuentra ante las cosas comunes, hogareñas, y el alma misma de las cosas que comienzan al punto a irradiar poesía desde el poema.

Eloy Benito Ruano, con respecto a la manera de poetizar de Juan Ramón Jiménez, escribe: "El poeta selecciona, en primer lugar, los objetos de su trato. Objetos tangibles, *objetos ya de por sí poéticos* (un ocaso, un jardín, un sentimiento). *El sentido aristocrático* de su poesía le impide la familiaridad con lo que siendo normal, no sea delicadamente valioso. Y, para lo usual, *se rodea de cosas de excepción* que le resbalan por la poesía como una cernida arena de belleza".⁵³ Nada tan alejado del modo de poetizar de Arévalo Martínez. El no busca la "aristocracia" de los objetos; él va a las cosas vulgares y encuentra que también ellas encierran una médula poética, y se empeña en extraerla cuidadosamente. Así, dos comestibles hogareños —la leche y la miel— se le ofrecen dóciles para que moldee graciosas y sugeridoras imágenes:

MOTIVO DE LECHE Y MIEL

Leche y miel esa mujer.
Esa mujer leche y miel.
Mira: qué leche su tez
y sus cabellos qué miel.

Pues yo he visto en su mirada
esa inefable dulzura
que tiene la miel dorada
y su celeste blancura,
leche recién ordeñada.

.....

(*Por un caminito así*, Pág. 7.)

Al ver una triste y arrugada ciruela, el poeta intuye una original y filosófica comparación:

53. Eloy Benito Ruano, "Materias nobles en Juan Ramón Jiménez" en *Clavileño*, Madrid, Nov. Dic., 1956.

AL ENVEJECER

Como esas ciruelas de pulpa rosada
que cuando ya tienen la piel arrugada
se muestran más dulces, así esa mujer
parece que capta más pura belleza
parece acrisola su miel de terneza,
al envejecer.

(*Por un caminito así*, Pág. 33.)

Tres pares de silenciosos zapatos —tan olvidados en poesía—, bajo la cama, cautivan la atención de Arévalo Martínez que escucha sus quedas voces y los saca del anonimato, de la vulgaridad, para hacerlos hablar poéticamente:

Cabe del lecho sobre la alfombra
los seis zapatos, en una fila,
juntos están,
al despertarlos la mañanita
dicen: —“Presente, mi capitán”.

.....

(*Poemas de R. A. M.*, Pág. 146.)

La ruta que escogió Arévalo Martínez para su poesía no está libre de peligros; hay ocasiones en que el poeta se ve obligado a avanzar por un trillo sumamente traicionero: el prosaísmo. César Brañas anota que el *prosaísmo* es algo “instintivo”, “temperamental” en Arévalo.⁵⁴ En los versos de nuestro escritor es frecuente tropezar con repetidos prosaísmos. Unos desde un principio se catalogan como de mal gusto. Pero, a veces también, es difícil acertar si el poeta dio un traspies poético o si conscientemente y con morosa complacencia ha ido a la cacería de la frase adobada para lograr una poesía de tono menor, más intimista, más “de la calle”.

Luis A. Sánchez se muestra gran admirador de esos clásicos prosaísmos de Arévalo Martínez. “El verso arevaliano —escribe— surge más firme y fino cuando se somete al prosaísmo; cuando voluntariamente acude a la sublimada vulgaridad; entonces prosaísmo es igual a poesía”.⁵⁵

54. César Brañas, *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía*, ob. cit. Pág. 25.

55. Luis A. Sánchez, *Escritores representativos de América*, ob. cit. Pág. 178.

3. Franciscanismo

La poesía actual decididamente prefiere seguir una línea *realista, temporalista*. “Se trata —escribe Carlos Bousoño— de lo cotidiano y habitual sobre lo sorprendente e imprevisto. Se contará lo de todos los días, lo que pasa en el hogar y en la calle o en el ámbito nacional o en el mundial. Congruentemente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha, más o menos adobada para uso poético. Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo. El nombre de todo ello es *realismo*, pero *realismo no de las cosas, sino del hombre situado temporal y espacialmente*”.⁵⁶

En esta misma dirección se orienta la “nueva poesía” de Arévalo Martínez. Tiene su fina raigambre en el alma misma de las cosas mínimas que lo rodean, por las que muestra una especialísima ternura. En *Concepción del cosmos*,⁵⁷ se lee el entusiasmo que el poeta experimentó al leer las *Floreillas de San Francisco*, y la biografía del mismo santo, escrita por el poeta danés Juan Joergensen. Este cariño que Arévalo Martínez experimenta por lo *mínimo* tiene su honda raíz en un *franciscanismo* que sobrevive en su poesía y que la irisa de candidez espiritual y humanismo. En su poema “San Francisco de Asís”, escribe:

56. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 4ª 1966, Pág. 573.

57. R. A. Martínez, *Concepción del cosmos*, ob. cit. Pág. 183.

San Francisco de Asís, el divino,
San Francisco de Asís, su camino
caminaba con paso seguro.

San Francisco *sentía que el muro*
también tiene un espíritu oscuro.

.....

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 33.)

Arévalo Martínez —Francisco de Asís y Hermano Pedro a un tiempo— escucha las voces de las cosas —muchas veces insignificantes— que le rodean y va captando el canto eterno del cosmos. Esta actitud franciscana la intuye muy bien Torres-Río seco cuando en “Retrato de Arévalo Martínez”, escribe:

Dialoga con la piedra y el sapo,
las alimañas de la selva
le vienen a besar la mano.

(*Por un caminito así*, Pág. 141.)

Algo que cautiva en la poesía de Arévalo Martínez es su predilección por la “gente menuda”. Las “mujeres feas” desfilan por sus versos con la frente muy en alto porque él sabe adivinar “el contento interior” que va escondido detrás de su humildad estética. En “retrato de mujer” canta los quilates espirituales de una “muchacha muy gorda y muy fea”.⁵⁸ La niña de “Las botinas blancas”⁵⁹ es una chiquilla de “faz demacrada”. En “Caída”, se enaltece a una muchacha “humilde” y “pecadora”:

Ella era *humilde* y suave, fina como una perla;
cada una de sus gracias contribuyó a *perderla*:
pródiga y *pecadora*: así la amo yo.

(*R. A. M. Cuentos y poesías*, Pág. 185.)

En “Agobiada”, también escoge como eje de su poesía a una niña que a su fealdad suma la enfermedad y la tara hereditaria:

58. Cfr. *Los atormentados*, Pág. 137.

59. Cfr. *Maya*, Pág. 54.

A esa criatura *que cae*, ¡cómo la amaría yo!
La amaría precisamente por su cabecita inclinada hacia la tierra,
por su *tara hereditaria*
y por su *debilidad*.

.....

La amaría precisamente porque es *fea*,
porque sus ojos miran *con tristeza*,
porque se encuentra seriamente *enferma*,
porque nadie la ha amado más que yo.

(Por un caminito así, Pág. 41.)

En estos versos, no se registra ni una sola imagen ni un solo adorno de la frase, pero sí sobresalen las *variaciones de contrastes* bien estudiados y yuxtapuestos —fealdad, desdicha, amor— que esparcen en la poesía un dejo de melancolía que suscita rebordeos de finas emociones.

En “Lujo”, hace su aparición otro de los hermanos mínimos del poeta: una “muchachita” —el diminutivo le es muy familiar— “bella y pobre” que, “sin saber lo que es la vida”, “va de fiesta a la escuela modestamente vestida”:

¡Lástima de muchachita,
la del *perfume barato*,
la de la *cara bonita*,
la del raído zapato!

(Por un caminito así, Pág. 14.)

También aquí el hablar cotidiano. Una estrofa que carece de paramentos literarios, pero que gira sobre un sugestivo *juego de contrastes*: la niña bonita que tiene en su contra el *perfume barato* y los *zapatos raídos*. En la cuarteta no actúa ni un solo verbo. Esto le transmite al cuadro inmovilidad: así el poeta puntualiza que estos *contrastes* de la vida no son fortuitos, sino escenas de todos los días. Ante ellas el poeta se conmueve y, al ver a la niña bonita y pobre, se le escapa —casi sin quererlo— la exclamación: “¡Lástima de muchachita!”

Arévalo Martínez no vive en torres de marfil. Es hombre de la calle y por eso su poesía transparenta un tono menor de organillo callejero que va rumiando melancólicamente las cosas de todos los días. El poeta platica con las criaturas mínimas, con las niñas desamparadas, con las muchachas feas, con las pecadoras. Le conmueve el caso de "la joven señora campesina" a la que su boda trajo a la ciudad /y que aquí en la urbe, cansada declina,/ entre tantas casas llenas de ruindad". (*Por un caminito así*, Pág. 118). Arévalo dialoga con el hombre sencillo, con el obrero. Habla su mismo lenguaje, pero sin renunciar a ser poeta: adelgaza su expresión, pero agranda su ingenio poético para hablar llana y artísticamente a un tiempo:

a. Al *alfarero* le dice:

.....Dios hizo al hombre,
como un *alfarero*, del mismo barro.

b. Al *zapatero* lo alienta en su faena:

Con el Creador compartes dones innatos
y si Él hizo el milagro de las esferas,
tú el prodigio realizas de los zapatos.

c. Al *fabricante de velas* lo estimula en su labor:

¡Sabe que las estrellas Él las construye
con cera y con pabilo como tus velas!

(*Por un caminito así*, Pág. 99.)

En todas estas expresiones se evidencia un lenguaje traslúcido que emerge de una rutilante chispa de ingenio poético por medio del cual el poeta conversa con sencillez franciscana acerca de conceptos sublimes.

Como poeta, Arévalo Martínez no renuncia a los sueños utópicos. Sus utopías, sin embargo, están firmemente amarradas a la realidad. En su "Sueño de ventura", compone una égloga; pero no con molde virgiliano ni renacentista, sino con sabor a barro y a trópico:

Vivir en un pueblo de claro horizonte,
vivir en un pueblo no lejos de un río,
en que rodeó el brazo gozoso del monte
la estrecha cintura de su *caserío*.

Vivir en un pueblo de eterna verdura,
donde *leche y huevos* sean abundantes,
la existencia pura
de sus habitantes.

Hacer de mis hijos *rudos mozalbetes*
que hasta los quince años *no sepan leer*,
frescos e *ignorantes* como pinabetes
en las horas claras del atardecer.

Y al llegar a mozos que sean *empleados*
por los *hacendados*
vecinos, y sueñen, llenos de esperanza,
con tener *ganados*
sobre *tierras propias* de fácil labranza.

.....

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 23.)

Aquí no hay pastores con un hablar refinado y postizo; ni se pinta un escenario edénico: aquí el trópico vive con pujanza (“leche y huevos”; “caserío”; “río”; “hacienda”; “ganados”). Los protagonistas no son “señores” disfrazados de pastores; aquí se canta a “rudos mozalbetes” “que no saben leer”, que cultivan con afanosa alegría sus tierras de labranza. Esta poesía está sostenida por un andamiaje de rusticidad tropical y ensoñación que sin dejar de ser virgiliana utopía es un vívido cuadro de rudeza tropical.

En ocasiones, al leer ciertos poemas “transparentes”, “candorosos”, de Arévalo Martínez en los que sobreabundan los giros “caseros”, el “habla de la calle”, el “estilo franciscano”, es fácil no advertir el artificio poético con que están estructurados. Sin embargo, siempre hay una técnica —a veces muy bien disimulada— que de pronto se deja aprehender, redoblando el mérito del poema. Así, por ejemplo la poesía titulada:

BALADA DE LA JOVEN SEÑORA CAMPESINA

1. Pobre la pequeña dama campesina
a la que su boda trajo a la ciudad
Presente: y que aquí en la urbe, cansada, *declina*,
entre tantas casas llenas de ruindad.
2. En una tinaja desprovista de asa
quiso que cupiera la amplitud de un pino
y en el más remoto cuarto de su casa
intenta el engorde de un pobre cochino.

3. Ella *amaba* el río, el río de plata
líquida y brillante a la luz lunar,
Pretérito: y el sol que *envolvía* con manto escarlata,
para que durmiera, todo su lugar.
4. Y *amaba* los montes, que en la lejanía,
formaban un corro, alegre, sin dueño,
como si quisieran jugar todavía,
caída la tarde, y atrapar un sueño.
5. Que *amaba* los campos, con sus mil sonidos,
con sus mil aromas, con su inmensidad,
que para las damas tienen mil vestidos
que no *conocieron* nunca en la ciudad.

6. Pobre la pequeña, de ansias campesinas,
que *siembra* en macetas mil plantas livianas
Presente: y *ensaya* una pobre crianza de gallinas
en el patio estrecho de losas urbanas.
7. Pobre la pequeña que el campo *ha perdido*
con sus ricas galas y su variedad,
porque aunque es muy cierto que *encontró* marido
lo *compró* muy caro aquí en la ciudad.

Este poema, en un primer momento parece carecer de todo artificio poético. No es así. En la poesía existe un doble plano para la protagonista: el *presente* que vive y el *pasado* de su recuerdo. Este *doble plano* va a infundir *inmovilidad* y *dinamismo* al poema. El poeta lo consigue a base de superposición de tiempos verbales: en las dos primeras estrofas (1 - 2) y en las dos últimas (6 y 7), las acciones están marcadas por el tiempo presente:

“declina”, “intenta”, “siembra”, “ensaya”. El presente coadyuva para denotar cierta *inmovilidad*: lo que es. Ese *presente inmóvil* gravita sobre la joven señora campesina para quien “su presente” es un oneroso fardo.

En las estrofas mencionadas (1, 2, 6, 7) hay insertados algunos tiempos pretéritos indefinidos y un pretérito perfecto, que en el contexto adquieren valor de *presente*. *Fueron* y *ahora son*, es decir, forman parte de esa “pesada inmovilidad” del presente que “es” y que parece que no pasa para la joven señora campesina.

La misma superposición de tiempos verbales hace que el poeta, con cierta técnica cinematográfica, superponga también una *doble secuencia*: una “*en blanco y negro*” —el presente— y la otra “*a colores*” —el pretérito—. En las estrofas en las que impera el tiempo presente, el lenguaje es llano, no se registra ni una sola gala literaria; predominan los vocablos sin prestigio poético: “tinaja”, “cuarto”, “engorde”, “cochino”, “maceta”, “crianza”, “gallinas”, “losa”, “marido”, “muy caro”. Se podría afirmar que esas estrofas están puestas en un lenguaje “directo”. Todo ello acentúa el “indeseable presente” que vive la joven señora campesina en la ciudad.

Las estrofas 3, 4 y 5, por el contrario, están regidas por el pretérito imperfecto. Es el tiempo del recuerdo, del dulce recuerdo —secuencia a colores— para la joven señora campesina cuando rememora su pasado en el campo. Estas estrofas se colorean por medio del lenguaje figurado; abundan las metáforas: “El río de plata líquida y brillante”; “el sol con su manto escarlata”; “los montes formando corro para jugar y seguir soñando”; “los campos con sus mil vestidos”. El lenguaje figurado en las estrofas 3, 4 y 5 refleja la suave emoción que suscita en el alma de la joven señora campesina el recuerdo (pretérito indefinido) de su vida en el campo.

El artificio que se maneja en este poema es muy sutil y por eso mismo casi queda en la penumbra. Pero está allí y hace que el poema luzca descarnada sencillez y cuidada elegancia al mismo tiempo, eslabonando los *dos momentos psíquicos* que está viviendo la protagonista de la balada.

Es paradójico que en la poesía de Arévalo Martínez la sencillez no emane de un alma sencilla, sino “contorsionada en recovecos enfermizos”, como la definía Anderson Imbert.⁶⁰ El mismo Arévalo es el primero en admitirlo cuando escribe: “Odio la oscuridad, ¡y soy oscuro!” Así como de las rocas musgosas, salpicadas de arena, salta el límpido raudal, así la poesía de Arévalo Martínez bulle de tenebrosas profundidades *anímicas* y llega al lector convertida en música y diáfana luz.

Sus versos rebosan espontaneidad, pero son producto de larga paciencia artística, de pensamiento torturador. “Imaginamos el esfuerzo del poeta —escribe David Vela— en busca de su propio lenguaje: fórmula mágica transformante, para desnudar a la realidad de pudorosas apariencias y expresar el misterio que las cosas portan y esconden; en procura de la síntesis: fórmula mágica unificadora, para que el pensamiento y la palabra fuesen más que nunca inseparables, y el concepto se enriqueciera de precisión y elocuencia, integrado con el fonema, en esa comunión prodigiosa de la definición y lo definido, que al sabio se le convierte en tautología, mas, como producto poético deviene hallazgo y expresiva reafirmación de las esencias, sonora captura de lo inefable”.⁶¹

En las clásicas poesías de Arévalo Martínez —casi todas muy breves— no figuran grandes novedades en cuanto a estructura formal y en cuanto a la temática; pero en todas ellas se amalgaman tres grandes virtudes: una *deslumbrante intuición* generada por un pensamiento sutil; una *emoción vibradora* que se agranda en diminutos círculos concéntricos; y la *palabra limpia*, musical, encajada con precisión en el texto.

60. Ob cit, Pág. 81.

61. Cfr. *Poemas de R. A. M.*, prólogo de D. Vela, Pág. 6.

4. El símbolo continuado

Raúl H. Castagnino, al estudiar cierto *fluido misterioso* que emana del poema, apunta: "Por lo que respecta al lector avisado o al investigador, puede ocurrir que hallen en el acierto con que el creador ha manejado las palabras, más poder mágico del que en realidad éstas poseen y que les atribuyan sugerencias no previstas por el autor. Se entra aquí en un terreno sumamente resbaladizo y discutible, aunque no cabe soslayarlo porque merodea uno de los misterios del encantamiento literario. En él las palabras ya no sugieren en sus alcances conceptuales, sino además, por su *figura, dibujo o símbolo*".⁶² Este *poder mágico* de las palabras a que alude el crítico argentino, se desprende, en ocasiones, del carácter de imprecisión y vaporosidad inherente al símbolo; porque como bien lo advierte Dámaso Alonso: "el símbolo no traduce nada y no admite traducción. Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a su vez imágenes; pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo por una especie de lógica interna; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y justificación. El puro símbolo es raro en el campo de la poesía y en el de la mística".⁶³

a) *Imágenes plásticas*

En varios poemas de Arévalo Martínez prevalece un símbolo⁶⁴ continuado —casi siempre encarnado en una imagen plástica— que como vena vivificadora alimenta

62. Raúl Castagnino, *El análisis literario*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1967, Pág. 224.

63. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar, 1946, Pág. 197.

64. Nos atenemos aquí a la terminología de Ramón Esquerra: "Símbolo: imagen o figura o divisa con que materialmente o de palabra se presenta un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen". Cfr. Ramón Esquerra, *Diccionario literario*, Barcelona, Editorial Apolo, 1938.

el poema en su totalidad. La imagen plástica, en este caso, actúa no sólo visualmente sino también extiende su radio de acción a todas y cada una de las palabras e imágenes para envolverlas en un manto de dimensiones simbólicas. Las palabras ya no repercuten con su propio sentido conceptual y lógico, pues bajo el influjo del símbolo continuado, aparecen en el poema trastrocadas y revestidas de una nueva e ilógica significación efervescente de emanaciones poéticas.

El símbolo continuado es muy común en la poesía de Arévalo Martínez y la enriquece con abundancia de imágenes plásticas y muy apropiadas para la sugestión poética.

Un caso típico es la poesía:

TELON DE FONDO

1. Telón de fondo de mi vida
has sido tú, mi bien querida,
desde mi suave juventud.
Porque el dulce “¿tú me quieres?”
lo proferí a muchas mujeres;
pero detrás estabas tú.
2. Ellas pasaron y tú quedas
con tus sonrisas y las sedas
de tu mirada y de tu voz.
Y así al final de la jornada
puedo decir que no amé nada
más que encontrar tu corazón.
3. Puedo decir con juramento
que yo he vivido de tu aliento
y de la gloria de tu faz.
Mi veleidad no ha sido en suma
sino mi breve y blanca espuma;
pero en el fondo estaba el mar.

(Por un caminito así, Pág. 32.)

El título de la poesía comienza desde un principio a ejercer un influjo visual en el lector: ante sus ojos se presenta repentinamente un sintagma de repercusiones visuales que permanece ininterrumpidamente, emitiendo su señal, hasta el final del poe-

ma. Al concluir la lectura del mismo, el título de la poesía (“telón de fondo”) ya actúa en la mente del lector como una *imagen plástica* que ha esparcido su fluido a través de todo el poema. Aquí el símbolo continuado da lugar a la coexistencia de dos ideas antagónicas: *Telón de fondo* (el que está fijo = lo inmóvil) y *telón de boca* (el que se abre y se cierra = lo movable, lo pasajero). En la pieza, no se menciona el *telón de boca*; pero la idea del mismo va implícita en la función que desempeña el símbolo *Telón de fondo*.

Sobre estos dos conceptos antagónicos se va agrandando la perspectiva simbólica: la amada (“telón de fondo”) es *lo inmóvil, lo que siempre permanece*; las demás mujeres (“telón de boca”) corresponden, en la vida del sujeto hablante, a *lo movable, lo pasajero*.

En cada una de las tres estrofas, hay un verso que, como estribillo, va recalcando la antinomia: *inmóvil - pasajero*:

1ª estrofa: “*pero detrás estabas tú*”

2ª estrofa: “*Ellas pasaron y tú quedas*”

3ª estrofa: “*pero en el fondo estaba el mar*”.

Los tres versos mencionados son como eco de la oposición que media entre *lo pasajero* y *lo inmóvil*: dos de estos versos se inician con una preposición adversativa que indica que lo posterior se opone a lo anterior; el verso de la segunda estrofa enfrenta dos verbos también antónimos: “*pasaron*” - “*quedas*”.

Al repasar la primera estrofa, no deja de sorprender la aparente ausencia de atuendo literario. Pero no es así: esa primera estrofa, como las siguientes, deben leerse en el sentido figurado (simbólico) que les transmite el símbolo continuado (“telón de fondo”) y que metaforiza todas las expresiones.

En la poesía estudiada, el autor identifica a la amada con un *telón de fondo* ante el que se desarrolla la escena de su vida. La amada siempre permanece; las demás mujeres, son algo pasajero. Esta intuición del poeta se refleja en la poesía sostenida por el símbolo continuado (telón de fondo) que emite su señal desde el primero al último verso.



Hermana de la poesía anterior, por su forma simbólica, es la titulada:

LA NAVE

Todos van veloces hacia su destino.
Los pequeños nautas ya no tienen tino
y ninguna mano maneja el timón.
Fuerzas misteriosas empujan la nave.
Hacia dónde marcha, ninguno lo sabe.
Lleva un nombre escrito: "Desesperación".

Hace siglos marcha la nave sombría,
el dolor por carga y un ciego por guía.
Lleva los destinos de la humanidad.
La tripula el hombre. Marcha todavía,
seguirá marchando por la eternidad.

(*Por un caminito así*, Pág. 103.)

En el primer verso, todavía no hay indicio del símbolo; pero en el segundo, ya no cabe duda de ello: un *símbolo continuado* enmarca el poema y se adentra en él para desviar su significación lógica hacia el simbolismo.

Las dos estrofas de la poesía están concatenadas por signos de sugestión que corroboran el simbolismo de "la nave". Estos signos son visualizaciones ("Ninguna mano maneja el timón"; "empujan la nave"; "lleva un nombre escrito: *desesperación*"; "nave sombría"; "un ciego por guía") que el poeta introduce para darle relevancia plástica a lo simbolizado por la embarcación zozobranante. En la poesía, la vista salta con rapidez de un lugar a otro: del timón, que nadie maneja, a la nave que es empujada; del rótulo, que va escrito en la embarcación, a la misma nave que se divisa *sombría*, para terminar posándose en el timón que es dirigido por "un ciego". Las visualizaciones se entrelazan con la imagen plástica principal, "la nave", para poner de relieve las "fuerzas misteriosas" que empujan la barca hacia el fracaso.⁶⁵

65. Vale la pena mencionar aquí la importancia que Arévalo Martínez observó que tenían las visualizaciones para darle relevancia al símbolo del poema. En el libro *Por un caminito así*, el último verso de la primera estrofa decía: "Y este nombre es suyo: *desesperación*". Más tarde, cuando el poeta prepara su antología, cambia el verso mencionado por este otro: "Lleva un nombre escrito: *desesperación*". El sintagma "nombre escrito" es más apropiado para solicitar la mirada del lector que se debe clavar con susto en el rótulo: "Desesperación".

En el poema, *lo anecdótico* y el *símbolo continuado* se fusionan para reproducir un ritmo vertiginoso —reforzado por el dodecasílabo con cesura— muy acorde con el vaivén de las olas en que se debate la nave. Todos los verbos de la poesía —menos uno— están en “presente”; esto implica, en el cuadro, actualidad, dinamismo del símbolo que se está realizando ante nuestra vista.

La imagen plástica del poema y las visualizaciones que la cortejan encuadran el tenebroso lienzo en que se actualiza —bajo el símbolo de una nave— la agonía de la humanidad.

b. El concepto con ropaje de símbolo

La preocupación filosófico-teológica es una constante en la poesía de Arévalo Martínez.⁶⁶ El poeta en su misteriosa cosmovisión, concibe ideas, abstracciones que en su mente se van corporizando —humanizándose o simplemente materializándose— con trazos muy bien delineados hasta realizarse en una imagen plástica que el poeta traslada al poema a través de un símbolo continuado. El concepto abstracto pierde así su nebulosidad inherente para perfilarse objetivado en una figura. Un ejemplo:

EL PESCADOR

Ese pez ya llevó el arpón clavado:
es el divino arpón.

Por mucho que haga ese cetáceo herido
a las manos vendrá del pescador.

—Y ¿qué clase de herida es la que lleva
que produce a la vez gozo y pasión?

—Esa herida que lleva —tú lo sabes—
es el divino amor.

(*Por un caminito así*, Pág. 60.)

La imagen plástica, “pescador”, se asocia con otras dos imágenes afines: “pez” y “arpón”. Juntas convergen en una misma dirección y actúan como símbolos que cruzan paralelamente toda la poesía. En su sentido natural, la poesía no registra metáforas específicas; pero en su sentido auténtico —el sim-

66. Cfr. En este mismo estudio el capítulo “Rebordes místicos”.

bólico— los elementos esenciales del poema están metamorfoseados: Pescador = Dios; Pez = hombre; arpón = Gracia. Las metáforas del poema conducen a esfuminar de los versos los símiles “pescador” — “pez” — “arpón” para que, entre líneas, sólo permanezca su traducción: Dios — hombre — Gracia.

El concepto teológico de la misericordia de Dios que *persigue* al hombre para comunicarle su Gracia, encuentra en los versos de Arévalo Martínez una fina interpretación de tipo plástico-literario.

Lo abstracto —teológico— se encarna en adivinados símiles que con repercusiones simbólicas facilitan una versión transparente acerca de la acción de la Gracia divina en el hombre.

Con el mismo procedimiento está labrado el pequeño poema:

EL

Él me ha traído aquí.
Él me llena de sí.
Él me sacó de sí, de su hondo centro
como chispa que brota de la hoguera,
que en toda su extensión se encuentra dentro
aunque pudo soñar que estaba fuera;
y participa así de la divina
naturaleza, de la que es criatura;
tiene radio menor; pero ilumina
y es bella y justa y es eterna y pura.
Y como chispa, muere, pasajera;
pero sigue viviendo como hoguera.

(*Por un caminito así*, Pág. 57.)

La imagen principal, “hoguera”, se adjunta con el símil “chispa”. Unidos saturan de simbolismo los demás versos que tienden a espejar —con no disimulado barroquismo conceptual— la idea filosófico-teológica de la *inmensidad de Dios*.

Sólo dos veces se nombran en la poesía los vocablos: “hoguera” y “chispa”; pero en su significación ilógica están indisolublemente apareados y latentes en cada uno de los versos.⁶⁷

67. Arévalo Martínez en este poema —más por moda de época que por propia convicción— se pavonea de cierto *panteísmo*, postura que también adopta en otras poesías: “Mi dulce herejía” y “Herejía”. Cfr. R. A. M., *Poemas*, ob. cit., Págs. 44, 45.

No era fácil expresar con agudeza, por medio de símiles, el concepto filosófico-teológico aquí vertido; por otra parte, la tópicca en este campo es multifacética, como se apunta más adelante en este mismo trabajo.⁶⁸ Cierta apostura científica no deja de escapársele al autor en este poema por medio de algunas expresiones: "radio menor", "en toda su extensión"; pero este "lapsus" es obviado por la feliz conjunción de las dos imágenes plásticas, *hoguera-chispa*, que opacan toda intención filosófica y clarifican artísticamente la intuición del poeta.

d. *El "Yo poético" traducido a símbolo*

El símbolo continuado también es artificio que maneja el poeta para dibujar el *retrato espiritual* del "yo poético". En una imagen llamativa queda plasmado un momento psíquico del yo hablante; su melancolía se fuga desde lo más profundo del espíritu, de lo inmaterial, para llegar al exterior, ya corporizada, materializada poéticamente en una imagen que obra como símbolo. Así el poema siguiente:

PANADERO

Este pan que he compuesto en la vida
nunca a mí me ha traído alegría.

Con el grano que engendra la tierra,
con el grano segado en la siega
con el grano que muele el molino,
yo compuse mis panes de trigo.

Y hoy me muero como un panadero
junto al horno caliente y al fuego.

(*Por un caminito así, Pág. 102.*)

Panadero pasa a ser dúctil masa en manos del poeta para moldear el símbolo que expresa la angustia del que reparte pan a los demás sin poder disfrutarlo él mismo. Morirse junto al

68. Cfr. "Los símiles en la poesía religiosa de A. M."

horno caliente es la actitud tantálica del que mira de frente a la vida y sucumbe con valentía. Al poetizar sintéticamente esta idea, Arévalo Martínez busca una imagen que se preste para engendrar múltiples simbolismos y para ser portadora y transmisora de la honda melancolía del sujeto del poema. Para el logro perfecto de esta poesía, a nuestro juicio, hubieran bastado los versos: 1, 2 y 7, 8. Los demás versos no añaden nada, más bien desvirtúan la unidad estructural y simbólica del poema. En los cuatro versos (1, 2, 7, 8) está captado, con estudiados y breves trazos, el momento psicológico del hombre desolado ante la vida, pero que sigue viviendo hasta sucumbir con valentía.

Poesía moldeada como la anterior es:

PUNTAL

Cumplir con mi oficio, estar en mi puesto,
ser este puntal,
como de aquel puente que va a la otra orilla
el firme pilar,
duro, fijo, estable... ¡Y que pase el hombre
sobre mi cabeza, hacia no sé dónde!

Aunque mis pies batan las ondas del agua
y trepide toda la inestable fábrica
que sostengo humilde, como uno de tantos,
aquí donde un día me sembró el acaso,
donde bajo el peso doblo las rodillas...
¡Mas que pase el hombre hacia la otra orilla!

Mas que pase el hombre sobre mi cabeza
en triunfo o derrota, tras la ansiada meta,
la meta distante que no sé de fijo...
¡Mas que pase el hombre hacia su destino!

(*Por un caminito así*, Pág. 64.)

La *melancolía* del sujeto hablante, que cumple en la vida una misión *modesta y noble* a la vez, se expresa por medio de un símbolo continuado ("puntal"), insignificante por su categoría estética, pero, por eso mismo, muy adecuado para correr parejas con lo simbolizado en los versos.

En la primera estrofa hay varias expresiones nada poéticas: “cumplir con mi oficio”, “estar en mi puesto”, “hacia no sé dónde”. En su función natural afearían el poema; pero en su función simbólica, son valiosos signos de sugestión que se enrollan alrededor de *puntal* y de su función de *insignificancia* y *nobleza* que se desempeña en la poesía.⁶⁹

El uso frecuente del símbolo continuado logra que en la poesía de Arévalo Martínez, lo inmaterial y lo abstracto, se arraiguen en algo concreto, dando por resultado versos de grandes repercusiones visuales.

Las imágenes plásticas de Arévalo Martínez reclaman forzosamente la mirada del lector; por eso su poesía es eminentemente *estatuaría*. No obstante, estas imágenes —como puede colegirse de los ejemplos citados— no se distinguen por su colorido;⁷⁰ son imágenes plásticas por lo general acromáticas. El motivo es fácil deducirlo: al poeta le interesa calar el simbolismo profundo de sus imágenes, y el color, en este caso, podría distraer la atención del lector. El símbolo que engendran las imágenes plásticas habla directamente a la fantasía del lector, quien, con libertad, va ampliando y redondeando, a su manera, el símbolo hasta volverse un *recreador* del poema.

El gusto por las imágenes plásticas no sólo dinamiza y amplifica el sentido poético de las poesías de Arévalo Martínez, sino que también las enriquece de gran claridad, pues las intuiciones del poeta tienen su traducción en figuras —con frecuencia símbolos continuados— que hablan directamente a los sentidos y llegan más expeditamente al intelecto.

69. A Arévalo Martínez le cautivan las imágenes plásticas; en su “Autorretrato” se sirve de ellas para fotografiarse poéticamente:

AUTORRETRATO

Un *árbol* luengo, deshojado y seco,
pero que enhiesto sigue todavía;
una *culebra* en línea vertical;
una genuina inspiración del Greco;
un *poste de telégrafo* en la vía,
eso soy yo, por mi bien o por mi mal.

Cfr. *Narración sumaria de mi vida*, por R. A. M., Guatemala, Editorial Landívar, 1968, Pág. 5.

70. Cfr. En este mismo estudio el capítulo “Acromatismo”.

5. Predominio de lo sensorial

Arévalo Martínez es un poeta hipersensible; va captando las sensaciones más recónditas y vivificando con ellas sus poemas. El poeta tiene un contacto íntimo con las cosas: las palpa, las huele, fija en ellas su mirada para penetrarlas y sondearlas. Escucha las voces misteriosas de la creación y aguza su oído para interpretar su mensaje. Sus poemas están esmaltados de sinestesias e imágenes sensoriales que les inyectan una trepidante corriente emotiva.

Conviene acentuar, de manera especial, que cuando el poeta *evoca* el pasado, el recuerdo se le entrega portador de vivencias de tipo sensorial que inundan su poesía de visualizaciones, de aromas, de experiencias táctiles, de música, de sabor.

Tres poemas servirán para mostrar esta forma típica de *evocar sensitivamente los recuerdos*.

BALADA DEL AMOR MADURO

Una *dulce noche* de la *dulce vida*,
con el alma triste toda conmovida
por el raro encuentro de un *callado amor*,
estando ya viejo, *yo tuve a mi vera*,
ceñida a mi brazo, vieja compañera
que *a beber* me daba *juvenil licor*.

Una noche *llena de estrellas*, de halago,
de *aromas* nocturnos, del *rumor* de un lago
que *se debatía* bajo de mis pies,
tuve *entre mis manos*, de esperar urgentes,
otras viejas manos *suaves y calientes*
que ya *no pudieron librarse* después.

—¡Esperamos tanto, oh hados oscuros!
—Unas horas antes, aún no maduros
porque estos encuentros son de eternidad,
el lagar del tiempo, como dos *racimos
verdes*, nos desecha si nos reunimos...
Es la hora. Las almas no tienen edad.
En crecer vivimos hasta hoy ocupados,
tenemos la talla necesaria, oh hados;
pero no un día antes ni un día después.
Todos los instantes *dejaron sus huellas*,
en nuestras conciencias, fragmentos de estrellas,
y esperó este lago que está a nuestros pies.

(Llama, Pág. 8.)

Un pretérito indefinido (“yo tuve a mi vera”) es el que alienta el poema y el que indica claramente que se trata de una *evocación*. La poesía es por antonomasia *sensorial*, sobre todo las dos primeras estrofas en las que se concentra la auténtica *evocación* matizada de múltiples sensaciones, como se puede ver en las expresiones subrayadas en el texto.

Todos los sentidos se aunan para participar en el recuerdo del poeta:

El título (*Balada*) preanuncia que la *evocación* irá acompañada de *música*. Palmariamente sólo un sintagma de la poesía (“el rumor de un lago”) se acopla a esta intención musical. Ese *rumor* del lago está en abierta contraposición con el *callado amor* que es el centro del poema. La intención de orquestar el poema, también se evidencia en el ritmo de la poesía con estrofas de seis versos dodecasílabos con su respectiva cesura. Cada tres versos se va tejiendo una idea, y, cada tres versos, se descansa en una rima masculina. La música (“rumor”) del lago y la estructura formal del poema convergen en un mismo sentido: el fondo musical de la *balada*. La música interior de la poesía (“callado amor”) se correlaciona con el diálogo final (3ª y 4ª estrofas), que es un filosofar lírico de los amantes que, al unísono con el lago, *murmuran* su pensamiento.

El momento erótico tiende a la comunicación, al intercambio de sentimientos y de gestos: en el cuadro evocado, la compañera está “ceñida” por los brazos de su amigo, cuyas manos “de

esperar urgentes" aprietan las "suaves y calientes" manos de la amada que ya no pueden "librarse después". Esta cadena de impresiones táctiles trasciende lo material hasta alcanzar una dimensión espiritual: "todos los instantes *dejaron sus huellas*, en nuestras conciencias"... Aquí lo inmaterial (el tiempo) se materializa para imprimir también él su huella (sensación) en el alma de los amantes.

El clímax lírico, que están viviendo los protagonistas, hace que su emoción se transfiera a la Naturaleza, que al punto se irisa de sensaciones: la *noche* y la *vida* se vuelven "dulces"; la amada da a *beber juvenil licor*. La noche se muestra *llena de estrellas* y de *aromas*.

Al terminar de leer el poema, se sabe que allí campea una trepidación lírica. Si se busca el epicentro emotivo, se encuentra en la *acumulación de impresiones sensoriales*: Todos los sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto) están presentes en la poesía; de la conjunción de múltiples sensaciones se origina esta trepidación emotiva que se desborda en la "*Balada del amor maduro*".

Poesía también de finas repercusiones sensoriales es:

SENSACION DE UN OLOR

Oh de los *rostros sabios* que he llevado a mis labios como *vinos traidores*.
Las mujeres sencillas que *senté en mis rodillas* como *ramos de flores*
y sobre todo una, *de cabellera bruna*, que parecía *flor*
y que dejó en mi vida la vaga, la diluida *sensación de un olor*.

Sus *ojos de diamante*, tenían la inquietante *mirada del no ser*
y me dio la más fuerte *sensación de la muerte* que me dio una mujer
y la más *encendida sensación de la vida* que he podido tener.

(*Los atormentados*, Pág. 67.)

El título sinestésico (táctil-olfativo) ya predice la intención del autor. Y, en efecto, en cada uno de los versos hay dos o tres impresiones sensoriales, menos en los dos últimos que solamente tienen una. Según el título ("Sensación de un olor") parece que en el poema van a predominar las sensaciones *olfativas*. No es así. Prácticamente sólo hay una sinestesia de tipo táctil-olfativo: el cuarto verso ("sensación de un olor"). También podrían incluirse entre las sinestesias que encierran sensaciones

olfativas, las expresiones: “vinos traidores” y “ramos de flores” que, además de su valor gustativo y visual respectivamente, en el contexto sugieren *sensaciones olfativas*.

En la poesía predominan las impresiones *táctiles* y *visuales*: el poeta recuerda “los rostros sabios” que ha “besado”; las mujeres sencillas que “sentó” en sus rodillas y que parecían “ramos de flores”. Sobre todo *evoca* a una mujer de “cabellera bruna” y de “ojos de diamante” que le proporcionó “la más encendida sensación de la vida” y la “más fuerte sensación de la muerte”.

En este poema, también lo inmaterial produce —simbólicamente— sensación táctil o visual: “me dio la más fuerte sensación de la muerte”... “la mirada del no ser”.

En el poema, expresamente, no se alude a lo *auditivo*. Pero no falta la *música* que va ínsita en la estructura formal:

Cada verso está formado por tres elementos, de siete sílabas cada uno, y con dos rimas internas:

Oh de los rostros *sabios*/ que he llevado a mis *labios*/ como
vinos *traidores*.

Las mujeres sencillas/ que senté en mis *rodillas*/ como ramos
de *flores*.

Las rimas internas, las rimas finales, lo mismo que los largos versos con dos cesuras, obligan forzosamente a escuchar música.

El resultado de toda esta gama de sensaciones es una vivificadora corriente que dinamiza los versos, provocando una *evocación* impregnada de impresiones táctiles, olfativas, visuales, gustativas y musicales.

Lo mismo que se dijo de las poesías anteriores, se puede descubrir en el poema:

ROPA LIMPIA

Le *besé* la mano y *olía* a jabón:
yo *llevé* la *mía* contra el corazón.

Le *besé* la mano *breve* y delicada
y la boca *mía* quedó *perfumada*.

Muchachita *limpia*, quien a ti se atreva,
que como tus manos *huela a ropa nueva*.

Besé sus cabellos de *crencha ondulada*:
¡sí también *olían a ropa lavada*!

¿A qué linfa llevas tu cuerpo y tu ropa?
¿En qué *fuenta pura te lavas la cara*?
Muchachita *limpia*, si eres una copa
llena de agua clara.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 14.)

En cada verso van aflorando una o dos impresiones sensoriales que provienen de una *doble corriente*: una, se desprende del sintagma "olía a jabón" que domina en el poema con su repercusión olfativa y que va anudando varios anillos a su alrededor: la boca del que besa queda *perfumada*; quien se acerque a la niña debe *oler a ropa nueva*; el pelo de la muchachita *huele a ropa lavada*.

La otra corriente sensorial se desliza del sintagma "Le besé la mano", y da vida a una serie de *sensaciones táctiles*: el verbo besar se repite cuatro veces en el poema; el sujeto hablante *lleva su mano contra el corazón*, y le pregunta a la niña por la fuente a la que ella va a *lavarse la cara*.

Con breves rasgos también se visualizan algunos detalles de la belleza de la niña: tiene la *crencha ondulada*; es una *muchachita limpia* y se parece a *una copa llena de agua clara*.⁷¹

71. Otros ejemplos de impresiones sensoriales:

= En "Retrato de mujer":

Ella es una muchacha *muy gorda y muy fea*.

.....

Cuando mi existencia vio *manchada y helada y destruida*,
la lavó, la aplanchó; y luego paciente,
la cosió por dos lados a la vida
y la tendió al sol piadosamente.

(*Los atormentados*, Pág. 167)

= En "Hogar":

Una mujer enciende el fuego del hogar
y a él *se calienta el corazón del hombre*

.....

Remienda el *traje roto*
y los *desgarrones* que causan en el alma
la *esperanza fallida*,
la *traición del amigo* (..)

(*Por un caminito así*, Pág. 35).

Con la acumulación de sinestesias y de imágenes sensoriales, Arévalo Martínez maneja una poesía embriagadora de sensaciones íntimas que conecta directamente con la realidad: los seres y las cosas emiten sonidos y señales, despiertan delicadas impresiones táctiles u olfativas; un gesto, una palpitación anímica, un perfume se *evocan* como recuerdos que retornan del pasado húmedos de sensaciones, en versos preñados de hipersensibilidad.

6. Acromatismo

No deja de extrañar que en una poesía saturada de impresiones sensoriales los colores no jueguen un papel primordial. El cromatismo no es un rasgo de estilo de Arévalo Martínez. En su poesía hay exuberancia de imágenes plásticas; pero sus figuras sólo ostentan líneas, contornos bien definidos, y carecen casi por completo de *colorido*. Al poeta, en efecto, le sugiere el símbolo mismo, su significación profunda, y por eso una vez que delinea la imagen plástica, no la colorea, sino que la vitaliza con signos de sugestión que van reforzando el símbolo que encarna la imagen plástica.

La marcada ausencia de cromatismo sólo es peculiar de la *segunda época poética* de Arévalo Martínez, pues en su *etapa modernista (Maya — Los atormentados)*, sus versos están tachonados de ricas variaciones cromáticas.

A continuación se tratará de realizar un ligero análisis acerca de lo cromático en la poesía de Arévalo Martínez.

a) *Epoca modernista*: Abundan las coloraciones. Tomando —casi impensadamente— dos poemas del libro *Maya*, se pueden entresacar ricas matizaciones que indican la gran importancia que el poeta le concedía a los colores durante esta primera fase de su poesía:

= De la poesía "En las joyerías" (Pág. 5) son estas conjunciones de colores:

"Zafiros azules y rubíes rojos"; "los rubíes rojos"; "azules ojos"
"su trenza de oro"; "seno blanco de plata labrada"; "azules zafiros"
"Cuando los claveles eran de corales"; "rubias vírgenes"; "ojos azules"; "más blancas que las perlas blancas sus menudos dientes".

= De la poesía "Un anillo", (Pág. 66.)

"Hace de los ojos azules un zafiro y divide un granate sobre todos los labios"; "oscuro fondo"; "oro pálido de tu cabello"; "tu mano de seda se volvía de lino"; "labios rojos"; "dedo manchado de rubí"; "venas azules"; "ese mármol con vetas de zafiro"; "la bella palidez de la cera"; "inmaculada albura"; "rayos de oro".⁷²

Es notorio que en las dos poesías anteriores *superabundan* los colores: azul, blanco, rojo, amarillo. Son matices de mucha vistosidad que responden perfectamente al refinado gusto modernista.

b) *Epoca de madurez*: En esta segunda fase poética, los colores se han ido fugando de la paleta de Arévalo Martínez. Ahora sólo diseña imágenes de líneas y contornos bien trazados, pero sin especiales variaciones cromáticas; es una poesía de sobriedad y reciedumbre psicológica.

La *antología* poética de Arévalo Martínez, preparada por Carlos García Prada,⁷³ se presta para apreciar, en detalle, la casi total ausencia de cromatismo en los poemas que pertenecen exclusivamente a la segunda etapa poética del poeta. La mencionada *antología* nos sirve para obtener el siguiente *cuadro estadístico* acerca de los colores que emplea Arévalo en sus versos:

a) *Azul*: En *Maya* y *Los atormentados*, esta coloración es de primerísima importancia. Darío y sus imitadores salpicaron de azules sus versos. En la *antología*, en cambio, casi desaparece por completo el azul: sólo se registra dos veces (Págs. 188, 211). La fuga de este color no deja de ser un indicio también para seguir el proceso de desprendimiento del modernismo.

b) *Verde*: Este matiz tan típicamente tropical no cobra importancia para Arévalo Martínez. Es que el poeta no tiene predilección por el *paisaje*; a él más bien le cautiva "lo íntimo", las honduras anímicas. El verde sólo aparece tres veces en la *antología* (Págs. 179, 208).

72. Otros poemas de mucho colorido son: de *Maya*: "Ojos malos" (Pág. 13); "El sueño del poeta pobre" (Pág. 17); "Ojos azules" (Pág. 65). De *Los atormentados*: "La princesita de los cuentos de hadas" (Pág. 43); "Los versos de plata" (Pág. 48).

73. R. A. M., *Cuentos y poesías*, Prólogo y notas de Carlos García Prada, ob. cit.

c) *Amarillo*: Con su nombre propio *no se menciona*. Se sugiere cinco veces por medio de algunos sinónimos: “miel” (Pág. 188); “color de cobre” (Págs. 205, 211); “rubio” (Pág. 211).

d) *Rojo*: Específicamente sólo se encuentra tres veces (Págs. 193, 195 y 210). La poesía de Arévalo Martínez es muy *luminosa*⁷⁴ y por eso el poeta utiliza varias veces al adjetivo “encendido”, que es una tonalidad del rojo (Págs. 181, 182, 203 y 204).

e) *Negro*: Se registra trece veces: ya sea con su propio nombre (Págs. 192, 193 y 197), ya sea con una rica variedad de adjetivos equivalentes: “oscuro” (Págs. 189, 193, 204, 207 y 208); “sombrió” (Págs. 190 y 203); “moreno” (Pág. 193). Este color es primordial en la poesía de Arévalo Martínez. Le sirve para expresar lo angustioso, lo oscuro del espíritu, el miedo, lo feo, lo pecaminoso. El negro está muy bien encajado dentro de la poesía de profundidad psicológica hacia la que el poeta va decididamente.

f) *Blanco*: Se emplea catorce veces con una variada gama de tonalidades: “blanco” (Págs. 188, 189, 190, 192, 193, 205); “claro” (Págs. 176, 184); “cándida azucena” (Pág. 182); “cándido cono” (Pág. 190); “río de plata” (Pág. 195). Como el negro, el blanco es un matiz básico en la poesía de Arévalo. Por medio de él manifiesta su ansia de pureza, de hermosura, de espiritualidad, y le sirve para sus consabidos juegos de antítesis.

El recuento cuantitativo de estos ejemplos de cromatismo en la antología de Arévalo Martínez revela que la policromía no es un rasgo de su estilo.

Los colores preferidos por el poeta durante su época modernista eran: azul, rojo, amarillo, blanco, negro. En su segunda fase poética, abandona casi por completo los colores, con excepción del *blanco* y *el negro* que cobran nueva importancia en su poesía. Los poemas de Arévalo Martínez se muestran con

74. Cfr. En este mismo estudio el capítulo “La luminosidad”.

gran sobriedad cromática; se eluden las coloraciones para centrar la atención en las imágenes plásticas y en su acendrado simbolismo.

El predominio del "blanco" y el "negro" viene a reforzar lo que más adelante se puntualiza acerca de *las antinomias y contrastes* en la poesía de Arévalo Martínez.⁷⁵

Los colores también son una pauta para apreciar las dos épocas poéticas del autor. Su poesía modernista busca el decorado, la vistosidad. En su poesía de madurez se deja a un lado lo puramente ornamental para dar cabida a una poesía casi carente de cromatismo, pero de gran fuerza expresiva y marcada tendencia hacia la meditación y la confesión intimista. El cuadro estadístico, antes presentado, lo denuncia claramente, pues allí el escarceo acerca de los matices en la antología arroja un reducido número de coloraciones. Este dato es muy revelador si se toma en cuenta que sólo en las dos citadas poesías modernistas ("En las joyerías" y "Un anillo") se registra casi igual cantidad de coloraciones que en toda la antología. Es evidente, entonces, que existe una diferencia diametral, con respecto al cromatismo, entre las dos épocas poéticas de Arévalo Martínez.

Algo más que no se puede descuidar: en la poesía de Arévalo Martínez, *el paisaje* está casi ausente. Si antes tal vez extrañaba que las abundantes coloraciones del trópico no encontraran eco en los versos de nuestro poeta, ahora se comprende suficientemente el motivo: Arévalo Martínez *no es un paisajista* porque no dispone de una paleta de colores. Más que un pintor es un *tallador* en piedra: sus imágenes carecen de policromía, pero se vitalizan con enorme fuerza expresiva y hondo simbolismo.

75. Cfr. Aquí mismo el capítulo "Luz y sombra".

7. Ritmo paralelístico y correlación

En varios poemas de Arévalo Martínez campea un gran sentido de la proporción, de la simetría. Este equilibrio formal se deriva no pocas veces del empleo exuberante del *paralelismo* ya sea *de conjuntos* ya de tipo *hebreo-bíblico*, que más bien se ciñe al ritmo concéntrico de las ideas.

Antes de analizar estos dos procedimientos retóricos en la poesía de Arévalo Martínez, es preciso explicar cuál es la diferencia que existe entre los mismos:

a) *Paralelismo de conjuntos semejantes*

Carlos Bousoño escribe: "Con Dámaso Alonso llamamos paralelístico a un poema si éste contiene dos o más conjuntos cuyos elementos son entre sí hipotácticamente semejantes. Y, siguiendo al mismo autor, definimos esta semejanza como coincidencia de tales elementos en un género próximo y su separación en una diferencia específica".⁷⁶ El citado crítico trae a colación un ejemplo de paralelismos de conjuntos en Bécquer:

Tu pupila es azul y cuando ríes (A1)
su claridad suave (B1) me recuerda (C1)
el trémulo fulgor de la mañana (D1)
que en el mar se refleja (E1).

Tu pupila es azul, y cuando llora (A2)
las transparentes lágrimas en ella (B2)
se me figuran (C2) gotas de rocío (D2)
sobre una violeta (E2).

76. Carlos Bousoño, y Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Editorial Gredos, 1951, Pág. 192.

Las letras A. B. C. D. E., con su respectiva numeración, denotan los paralelismos existentes entre los dos grupos estróficicos. En la rima de Bécquer se desarrolla, pues, un *conjunto paralelístico*.

b) *Paralelismo hebreo-bíblico*

Antes de definir y ejemplificar este tipo de paralelismo, conviene conocer algunos rasgos muy psicológicos de la mentalidad poética del pueblo hebreo. Pius Dijver, en su libro *Los salmos*, hace notar que el carácter del pueblo hebreo es contemplativo, reflexivo: busca la esencia de la vida. La contempla. Las expresiones de este pueblo son comunicaciones, las más de las veces, de una experiencia interior. Una comunicación total. No proceden, como los occidentales, de un modo conceptual sino que abren a otro su propia experiencia interior. Transmiten sus propias vivencias. Sugieren lo que ellos mismos viven. Por esto, el israelita no analiza sus ideas ni las desarrolla de modo discursivo, sino que expresa su pensamiento, una y otra vez, bajo diversos aspectos. De aquí nace el *estilo concéntrico*. Lo que se dice es una sucesión de comunicaciones plenas, cada una de las cuales abarca la sustancia en su totalidad, pero sin agotarla enteramente. Se añade sin cesar algo nuevo, y lo que nosotros creíamos haber captado a la primera en su plenitud, pero de manera vaga, aparece de este modo patente y claro a nuestro espíritu y penetra hondo en nuestro corazón. Se trata de *un movimiento circular*, de un *proceso de pensamiento concéntrico*, que responde al procedimiento retórico llamado *paralelismo*.⁷⁷

Dijver escribe: "*El paralelismo es el ritmo del pensamiento en el verso sostenido por el ritmo de la inspiración poética*". "El paralelismo —afirma Angel González— no es exclusivo de la poesía hebrea: se da en la poesía asiro-babilónica, en la árabe y, en medida menor, *en toda poesía*. En la hebrea es algo esencial y más constante. *Consiste* en la articulación de una sentencia en una emisión binaria, guardando entre sí cada parte

77. Cfr. Pius Dijver, *Los salmos*, Barcelona, Herder, 1962, Pág. 40.

de la bina simetría o proporción. La idea o contenido encuentra expresión completa en las dos partes, las cuales se corresponden en tono, medida y sentido".⁷⁸

Es por eso que en este trabajo se alude de manera particular al *paralelismo bíblico* en la poesía de Arévalo Martínez.

1. *Paralelismo bíblico*

En la poesía de Arévalo Martínez tienen cabida los paralelismos de conjuntos y el paralelismo hebreo-bíblico que, a veces, se traslapan, se eslabonan y provocan aciertos conceptuales y rítmicos. Pero el poeta denota particular predilección por el *paralelismo hebreo*, especialmente por el *sintético o progresivo*.

Es natural que el poeta, por su carácter sumamente inclinado hacia el misticismo, se sienta subyugado por el *estilo bíblico*, cuya impronta es muy fácil seguir en toda su obra en

78 *Los salmos*, Introducción, Versión y notas de Angel González, Barcelona, Herder, 2ª, 1967, Pág. 19.

El paralelismo conoce *varias formas*, según la manera de completarse o redondearse el contenido de la primera bina en la segunda:

a) *Paralelismo sinónimo*

Se da cuando en los miembros paralelos se repite la misma idea o una semejante:

1. Señor, *no me corrijas* con ira,
no me castigues con cólera;
2. Tus flechas se me han *clavado*,
tu mano *pesa* sobre mí.

(Salm. 37).

b) *Paralelismo antitético*

Pretende aclarar la idea principal mediante la opuesta, provocando un choque conceptual. Despierta así la atención del lector para captar rápidamente el pensamiento del poeta. Es muy común en los libros didácticos de la Biblia.

1. El pobre habla suplicante,
mas el rico responde con dureza
2. Hay amigos que llevan a la ruina,
pero hay amigos más afectos que un hermano.

(Prov. 18,23-24).

c. *Paralelismo sintético o progresivo*

No conoce la repetición de la misma idea, si bien conserva cierta ligazón de la segunda parte de la bina con la primera. Hay un *progreso continuo*: el pensamiento se precisa y se desenvuelve más y más. Este tipo de paralelismo es *variadísimo*. Algunos ejemplos del mismo:

verso. El mismo lo confiesa: "Es terrible —escribe— el confrontar poemas míos, en prosa o en verso, que son otras tantas obras de profetas del Antiguo Testamento, en textos parecidos a los bíblicos por su *forma* y por su *fondo*".⁷⁹

Muchos de los poemas de Arévalo Martínez, que más han sido antologados, dan la impresión de carecer de estructura formal de relieve, ya que a primera vista acusan cierta ingenuidad. Una vez estudiados críticamente, se descubre que en esos poemas existe un esqueleto muy sólido que sostiene todo el organismo poético: con frecuencia, ese andamiaje formal responde a bien logradas conjunciones de paralelismos de tipo bíblico que les transfieren a los versos arevalianos un ritmo letánico, salmódico que los embellece de gracia, de arquitectura clásica, y los convierte en minúsculas joyas de orfebrería literaria.

1. *Idea de progreso*

A gritos llamé al Señor,
y Él me escuchó desde un monte santo.

(Salm. 3, 5.)

2. *Pregunta y respuesta*

¿Cómo guardar el joven puro su camino?
guardando sus palabras.

(Salm. 118).

3. *Coordinación*

Contra los malhechores
Vuelve el Señor el rostro
para borrar de la tierra su memoria.

(Salm. 33).

4. *Sentido condicional*

Si el Señor nuestra casa no edifica,
en vano es el trabajo de los que la construyen.

(Salm. 126).

5. *Comparación*

Más vale en el Señor buscar refugio
que confiar en hombre alguno.

(Salm. 117).

79. Cfr. *Concepción del cosmos*, ob. cit. Pág. 109.

La poesía "Navidad" puede servir como ejemplo para observar cómo nuestro poeta maneja el *ritmo paralelístico de las ideas*:

NAVIDAD

Pastores lo han visto.
Ha nacido ya.
¿En mi alma el Cristo
cuándo nacerá?

Mi alma tiene fiebre,
sombra mi razón
y peor que un pesebre
es mi corazón.

Pesebre sin techo
lo vio descender
y sólo en mi pecho
no quiere nacer.

Tocan las campanas
sus sonoras dianas,
su alegre din dan.
Males capitales
son los animales
que en mi pecho están.

Si lo limpias de una
lepra de razón,
como abierta cuna
es mi corazón.

Cristo, dolorida,
manos suplicantes
te hacen oración:
no tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón.

(*Los atormentados*, Pág. 59.)

Tal vez la forma externa de la poesía (cuartetos y sextillas hexasílabos) impide apreciar desde un principio que el poema está elaborado *conceptualmente* con un ritmo lógico de ideas, a

base de *paralelismos* de diversos tipos. Más que en la estructura de las estrofas hay que fijarse en el *ritmo de las ideas*, un ritmo conceptual balanceado *en dos emisiones*. Un ejemplo ayudará a descubrir con más facilidad este procedimiento en toda la poesía.

La segunda estrofa:

 Mi alma tiene fiebre,
 sombra mi razón
 y peor que un pesebre
 es mi corazón.

Esta cuarteta, *conceptualmente*, equivale a un simple *pareado* dodecasílabo en el que se delinea con claridad el *paralelismo*:

 Mi alma tiene fiebre, sombra mi razón
 y peor que un pesebre es mi corazón.

En este pareado, se destaca indubitablemente un *paralelismo progresivo*: el segundo verso continúa y redondea la idea del primero con elementos nuevos. Priva aquí un sentido de la *progresión*, del *complemento*. Las mismas rimas masculinas obligan al balanceo musical propio del paralelismo bíblico.

Lo mismo que se realiza aquí con la segunda estrofa, se puede repetir con las estrofas 1ª, 3ª y 5ª; pero subrayando que en la *tercera estrofa* está insertado un *paralelismo antitético*:

 Pesebre sin techo lo vio descender = nace
 y sólo en mi pecho no quiere nacer = no nace

En la quinta estrofa, hay un paralelismo sintético con sentido condicional:

 Si lo limpias de una lepra de razón
 como abierta cuna es mi corazón.

La articulación de las ideas en el paralelismo no debe ser necesariamente en *forma binaria*, como bien lo advierte Angel González; también se da la *forma ternaria* con expresión del contenido en tres emisiones sucesivas, ejemplo:

Yo confío en Ti, Señor,
te digo: "Tú eres mi Dios",
en tu mano están mis azares.

Líbrame de los enemigos que me persiguen;
haz brillar tu rostro sobre tu siervo,
sálvame por tu misericordia.

(Salmo 30.)

Es lo mismo que se observa en la cuarta estrofa de la poesía "Navidad":

1. Tocaban las campanas
2. sus sonoras dianas = alegría
3. su alegre din dan

4. Males capitales
5. son los animales = tristeza
6. que en mi pecho están.

Conceptualmente, los tres primeros versos se yuxtaponen para luego complementarse antitéticamente con los versos 4, 5, 6, para contrastar la *alegría* de las campanas con la *tristeza* del alma en pecado. Aquí se realiza el ritmo concéntrico de ideas en dos emisiones ternarias (1, 2, 3, - 4, 5, 6).

Algo más: El segundo verso y el tercero de la misma estrofa forman entre sí un paralelismo sinónimo:

Sus sonoras *dianas*
su *alegre* din dan.

El verso "sonoras dianas" ya de por sí refleja la misma idea de alegría que también encierra el sintagma "alegre din dan".

La sexta estrofa también está ensamblada, conceptualmente con un *paralelismo sintético* en *dos emisiones ternarias*.

Toda la poesía "Navidad" es una rica gama de paralelismos de los que se desliza un cadencioso balanceo binario por medio del que se van desmadejando, musicalmente, las ideas con ritmo salmódico.

No es difícil ir espigando, en la poesía de Arévalo Martínez, juegos de paralelismos de tipo bíblico que van dejando su estela de fina arquitectura.

Al leer el poema "Por un caminito así", en un primer momento no se sabe explicar en qué consiste la sencilla y bella armonía de esta poesía. Con una lectura más reposada, se puede penetrar en el aparente secreto: allí hay una armazón paralelística. La primera y última estrofas son ejemplos fehacientes.

*Por un caminito así
una vez yo me perdí
y fui a parar a la gloria
por un caminito así.*

(*Por un caminito así*, Pág. 10)

La gracia de esta estrofa arranca de una delicada combinación de paralelismos de diverso tipo. Los versos de la cuarteta se funden de dos en dos: la rima aguda del segundo verso sirve de línea divisoria entre las dos binas del *paralelismo*, sintético.

El primer verso y el cuarto forman obviamente un *paralelismo sinónimo*. En el grupo estrófico, por tanto, confluyen dos tipos de paralelismos que le infunden galanura y ritmo. Al cotejar este cuarteto con uno del Salmo 130, se deduce que ambos fueron obtenidos con el mismo molde:

*Espera mi alma a Yavé
más que al alba los centinelas nocturnos.
Más que el alba los centinelas nocturnos
espera Israel a Yavé.*

(Salmo 130.)

El mismo entrecruce de paralelismos se destaca en una estrofa de la poesía "Camino":

- A. Son los caminos del Señor
y no los sabes distinguir;
- B. son los caminos del amor
por los que tienes que seguir.

(*Por un caminito así*, Pág. 65.)

El encabalgamiento y la rima aguda son parte esencial de esta estrofa; por medio de ellos quedan bien demarcados los *dos paralelismos sintéticos* (A. - B.). A esto se añade el entrecruce paralelístico sinónimo entre el primer verso y el tercero.

- 1º son los caminos del *Señor*
- 3º son los caminos del *Amor*

Pues en el pensamiento cristiano — Según lo expresa San Juan: “Deus est Amor”, o sea, Señor = Amor.

En esta estrofa, entonces, desembocan dos paralelismos de diverso tipo: uno *sintético* y otro *sinónimo*.

La poesía “Panadero” ostenta una estrofa que a primera vista no implica ningún problema estructural; pero que en realidad es un grupo estrófico con variedad de matices:

A. 1 *Con el grano que engendra la tierra,
con el grano segado en la siega,
con el grano que muele el molino,*

A. 2 yo compuse mis panes de trigo.

(*Por un caminito así*, Pág. 102.)

Los tres primeros versos representan entre sí un paralelismo sinónimo (A. 1). El cuarto verso (A. 2) los amarra conceptualmente en un *paralelismo sintético*. Pero en la estrofa hay otras modalidades de factura: tres *anáforas* (“con el grano”) y dos *aliteraciones* (“segado en la siega” - “muele el molino”) que son también muy usuales en el verso hebreo.

La poesía “El pescador” interesa aquí por cierta similitud de tono que guarda con los libros sapienciales de la Biblia.

EL PESCADOR

- a. Ese pez ya llevó el arpón clavado:
es el divino arpón.
- b. Por mucho que haga ese cetáceo herido
a las manos vendrá del pescador.
- c. — ¿Y qué clase de herida es la que lleva
que produce a la vez gozo y pasión?
- b. — Esa herida que lleva —tú lo sabes—
es el divino amor.

(*Por un caminito así*, Pág. 60.)

El poema encierra *tres paralelismos progresivos*: (a, b, c). Los últimos cuatro versos tienen la particularidad que responden a un paralelismo sintético de tipo pregunta-respuesta en que se percibe un tono didáctico parecido al libro de los *Proverbios*.

En los ejemplos citados, los paralelismos se combinan con minucia hasta formar un fino tejido de hilos casi invisibles que van bordando encajes alrededor de los conceptos que germinan con sencillez y sutileza a un tiempo.

2. *El paralelismo de conjuntos*

En la poesía de Arévalo Martínez no sólo se logra seguir los rastros del *paralelismo hebreo-bíblico*, sino también los del *paralelismo de conjuntos*. Aunque este último no es un rasgo muy determinante en su estilo, sí está insertado en algunas composiciones con mucha finura. El paralelismo, en este caso, es una estructura que se extiende a la totalidad del poema, dando la impresión de equilibrio y cálculo en la distribución de los grupos estróficos.

La poesía "El Señor que lo veía" es una muestra típica de *paralelismo de conjuntos* semejantes:

	Porque en dura travesía	a1
1.	era un flaco peregrino,	b1
	el Señor que lo veía	c1
	hizo llano mi camino.	d1
	Porque agonizaba el día	a2
2.	y era cobarde el viajero,	b2
	el Señor que lo veía	c2
	hizo corto mi sendero.	d2
	Porque la melancolía	a3
3.	sólo marchaba a mi vera,	b3
	el Señor que lo veía	c3
	me mandó una compañera.	d3
	Y porque era la alma mía	a4
4.	la alma de las mariposas,	b4
	el Señor que lo veía	c4
	a mi paso sembró rosas.	d4
	Y es que sus manos sedeñas	
5.	hacen las cuentas cabales	
	y no mandan grandes males	
	para las almas pequeñas.	

Respecto de este poema, puede repetirse lo que se dijo de los anteriores casos acerca del ritmo paralelístico de las ideas, ya que los versos se van fundiendo, en cada estrofa, de dos en dos hasta trocar, conceptualmente, la cuarteta *en pareado paralelístico*.

Pero aquí más que el ritmo paralelístico de las ideas, se le da realce al *paralelismo de los conjuntos*. Las cuatro primeras estrofas están construidas con ostensible ligazón: cada verso de cada estrofa encuentra su *paralelo* en las demás cuartetitas de la poesía:

1. *El primer verso* de cada estrofa expresa una circunstancia *espacial* (1ª estrofa), *temporal* (2ª estrofa) o *psicológica* (3ª y 4ª estrofas) del sujeto hablante.

2. *El segundo verso* de cada estrofa señala un *detalle psíquico* del mismo sujeto —por lo general en sentido peyorativo—: “flaco peregrino” (1ª estrofa); “cobarde viajero” (2ª estrofa); “melancólico” (3ª estrofa); “soñador” (4ª estrofa).

3. *El tercer verso* consiste en el *estribillo* —alma del poema—: “El Señor que lo veía”.

4. *El cuarto verso* expone lo que ha hecho “El Señor que lo veía”, en cada caso, por el contristado sujeto del poema (le *allana* el camino; le *acorta* el sendero; le *manda* una compañera y *siembra* rosas en su travesía). La construcción es eminentemente paralelística; en ella se destacan varios bloques o conjuntos que encuentran su paralelo en las demás estrofas de la poesía, como se puede ver en el siguiente esquema:

a1, b1, c1, d1,
a2, b2, c2, d2,
a3, b3, c3, d3,
a4, b4, c4, d4.
.....

Hay que hacer hincapié en las *anáforas* (“porque”) de esta poesía. Dámaso Alonso apunta que “la anáfora aparece con enorme frecuencia en las ordenaciones paralelísticas y ella (en general los elementos invariables) suelen tener gran extensión en el paralelismo de los cancioneros antiguos.”⁸⁰

80. Cfr. *Seis calas en la expresión literaria española*, ob. cit., Pág. 69.

La última estrofa:

Es que sus manos sedeñas
hacen las cuentas cabales
y no mandan grandes males
para las almas pequeñas.

Se desliga del conjunto de paralelos de las estrofas anteriores y responde más bien a un *paralelismo sintético* que le sirve al poeta para anudar las anteriores estrofas en una conclusión de tipo gnómico, con una especie de prótasis y apódosis, muy del estilo de los libros sapienciales de la Biblia, como en este texto bíblico:

Porque batiendo la leche
se saca manteca,
y oprimiendo la nariz
se saca sangre.

(Prov. 30.33.)

Idéntico procedimiento de *paralelismo de conjuntos* se realiza en el poema:

LOCURA

- | | | |
|----|--|----------|
| | Los <i>despeñaderos</i> de mi voluntad, | a1 |
| 1. | <i>Allí</i> donde se hunde mi razón ilusa,
nadie los conoce ni los conocerá. | b1
c1 |
| | Los <i>vanos fantasmas</i> con que me debato | a2 |
| 2. | <i>cuando</i> voy huyendo de mi propio yo,
nadie los conoce ni los conocerá | b2
c2 |
| | El <i>suelo movable</i> de mi pensamiento | a3 |
| 3. | <i>donde</i> trato en vano de asentar el pie,
nadie los conoce ni los conocerá. | b3
c3 |
| | <i>Sólo</i> los dementes en los manicomios,
<i>sólo</i> los obsesos en sus obsesiones
y, después del <i>crimen</i> , sólo el criminal. | |

(Llama, Pág. 47.)

Cada grupo estrófico se aúna alrededor de tres versos que hallan su correspondiente *paralelo* en cada estrofa de la poesía:

= El primer verso de cada estrofa (a1, a2, a3) enuncia un problema anímico del yo poético que se debate simbólicamente entre “despeñaderos”, “vanos fantasmas” y un “suelo móvil”.

= El segundo verso se concreta a ampliar la idea del primer verso, con énfasis en una circunstancia de tipo *espacial* (allí — dónde) o temporal (cuando).

= El tercer verso lo compone el estribillo: “nadie lo conoce ni lo conocerá”.

La última estrofa tiende a una conclusión; no sigue el esquema anterior, pero no se pierde el ritmo conceptual, pues del *paralelismo de conjuntos* el poeta pasa al *paralelismo rítmico de las ideas*, acentuado por la *anáfora* “sólo”, que introduce el tono salmódico y becqueriano que alienta toda la composición.

Las confrontaciones de estructuras formales en los poemas anteriores son muestras palmarias de que Arévalo Martínez pone sumo cuidado en los moldes que le servirán para ir vertiendo sus intuiciones, que se presentan candorosamente sencillas, pero que están trabajadas artificialmente con verdadero arte plateresco.

3. *La correlación*

Hermana del paralelismo es la *correlación*,⁸¹ una estructura basada en la correspondencia más directa entre uno y otro elemento del verso o de la estrofa. “La ordenación paratáctica o correlativa —escribe D. Alonso— tiene un fuerte carácter in-

81. Correlación: “Término empleado para designar la ordenación de varios conjuntos semejantes conforme el siguiente esquema”:

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3

Ejemplo: Pací (A1), cultivé (A2), vencí (A3),

pastor (B1), labrador (B2), soldado (B3),
cabras (C1), campos (C2), enemigos (C3),
con hoja (D1), azadón (D2), y mano (D3).

Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos 1968, Pág. 119.

telectual en cuanto representa un análisis de fenómenos, una ordenación del mundo por sus categorías genéricas. Es un arte de momentos complejos y refinados".⁸²

En la poesía de Arévalo Martínez, no es raro hallar correlaciones tan bien moldeadas y disimuladas que por eso mismo causan mayor impacto.

En "Retrato de mujer", el poeta inserta algunas correlaciones con gran sentido de la proporción:

Es llena de vida como la mañana;
sus actividades no tienen reposo;
es gorda (A1), es buena (A2), es alegre (A3) y es sana (A4);
yo la amo por flaco (B1), por malo (B2), por triste (B3) y por ocioso (B4).

(*Los atormentados*, Pág. 87.)

Cada uno de los *cuatro adjetivos* del tercer verso encuentra correspondencia en forma antitética en el cuarto verso: (gorda=flaco; buena = malo; alegre = triste; sana = ocioso).

Otra estrofa de la misma poesía:

Que cuando mi existencia vio manchada (A1), helada (A2) y destruida (A3),
la lavó (B1), la aplanchó, y luego paciente
la cosió (B3) por dos lados a la vida
y la tendió al sol (B2) piadosamente.

Los tres adjetivos que califican la deplorable vida del sujeto hablante, encuentran eco no ya en otros adjetivos, como en la estrofa anterior, sino en *verbos*. Las correlaciones ahora se *entrecruzan* en el texto de la manera siguiente:

- | | | | |
|--------------|----|---|----------------------|
| 1. Manchada | A1 | = | B1: la lavó |
| 2. Helada | A2 | = | B2: la tendió al sol |
| 3. Destruida | A3 | = | B3: la cosió. |

En la poesía "Voy con la espina", el poeta compone una *correlación doble*:

82. Cfr. *Seis calas en la expresión literaria española*, ob. cit., Pág. 70

El paralelismo es eminentemente popular. En la Biblia sirve de vehículo portador del mensaje de Dios a su pueblo. Muchas de las poesías de los "Cancioneros" españoles están escritas con ritmo paralelístico. El Neopopularismo —con García Lorca y Alberti— manejó diestramente este recurso literario.⁸³ El paralelismo bíblico, que aflora suavemente en muchas poesías de Arévalo Martínez, les transfiere un aire popular, pues las armoniza con ritmos concéntricos en que los conceptos se van redondeando más y más hasta dejar una estela de ingenioso primitivismo en los versos del sencillo y complicado poeta.

83. Cfr. Concha Zardoya, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1961, Pág. 689.



III

ANGUSTIA OPTIMISTA

Carlos Bousoño sostiene que la angustia y sus repercusiones de vario tipo son el sentimiento *radical* que informa la poesía de la posguerra, desde el escenario o desde su vasto trasfondo de bastidores.¹ De ahí que la poesía de esa época se caracterice por un marcado pesimismo, por la desesperanza de los que ven la vida como un *muro* ante el que fatalmente debe estrellarse el hombre. Los gritos, las protestas, los lamentos son signo de gran parte de esa poesía barrenada por la desesperación.

Arévalo Martínez, en *Concepción del cosmos*, escribe: "Tuve un solo dolor: el de la infinita tristeza de la vida" (...) "El dolor de ser hombre, como fiera hambrienta, devoró todos los dolorcillos de mi vida".² Con todo, Arévalo Martínez no se abate ante el reto de la vida. Lucha con esperanza. "En todas mis relaciones sociales —escribe el poeta— y en todas mis lecturas he tropezado con el pensamiento desesperado del hombre, y afirmo sincera y solemnemente que no lo comprendo. No comprendo esta filosofía moderna de la desesperación, presente en todas partes".³ El poeta se presenta como un "niño que juega con su herida."⁴ Ese *jugar* con el dolor es una figura muy significativa que implica la actitud optimista de Arévalo Martínez ante la

1. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 4ª 1966, Pág. 564.

2. R. A. Martínez, *Obras escogidas*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1959, Pág. 115.

3. Idem., Pág. 126.

4. Cfr. *Maya*, Pág. 53.

angustia. En su obra poética, esa postura de valentía y esperanza la traduce el poeta ya por medio de la imagen de un navegante en pugna constante con el mar, ya por medio de choques antitéticos en los que lo luminoso de la existencia se sobrepone a la oscuridad de la misma, ya con una poesía carente de gritos de protesta y salpicada de cantos optimistas.

1. La imagen del navegante

En la obra poética de Arévalo Martínez se repite con insistencia la imagen de un navegante que lucha denodadamente en medio del mar hostil. Unas veces sobrenada como un náufrago; otras veces se ve a punto de estrellarse contra las rocas o de ser tragado por el furioso oleaje. Pero siempre encuentra un asidero que le sirve para no perecer entre las olas.

En la mencionada imagen literaria, el marinero se caracteriza por ser un auténtico "agónico", en el sentido griego, tan grato a Unamuno. Un perfecto luchador que siempre encuentra un motivo para no capitular.

La figura del navegante en zozobra aparece por vez primera en el libro *Maya* y reaparece en varios otros poemas con modalidades, detalles y circunstancias nuevos, pero siempre con el mismo carácter de "agónico", del que espera contra toda esperanza.

Es muy importante seguir este rasgo artístico en la poesía de Arévalo Martínez, pues la imagen del marino la utiliza el poeta para proyectarse espiritualmente. En su libro *Concepción del cosmos*, el poeta habla de su "doloroso optimismo" y expresa: "Yo no comparto el pesimismo de los hombres. No por mi desnuda forma de percibir la realidad soy pesimista, como Schopenhauer; todo lo contrario, mi devoción, mi amor, y mi admiración por la vida es la de Nietzsche, el optimista de más quilates".⁵

En la sugestiva imagen del navegante en mar borrascoso, es fácil intuir la traducción simbólica de lo que el poeta llama "doloroso optimismo", y que en este estudio, con términos más actuales, se califica de *angustia optimista*.

5. Cfr. *Concepción del cosmos*, ob. cit. Pág. 123.

“Hacia el puerto” se titula el soneto en el que por primera vez se encuentra la imagen del navegante:

Yo soy como el poeta lusitano
que alzaba en una mano *Los lusíadas*,
mientras que hendía el mar con la otra mano.
En todas las divinas ensenadas
Del país encantado de la hadas,
estibó mi ambición el rubio grano
del sueño; y con las velas desplegadas
mi barca de marfil cruzó el océano.
Y todo naufragó. La barca hundida
los restos del naufragio de mi vida
en las olas del mar dejó dispersos.
Yo hiendo el mar con una mano sola
y en la otra, por encima de la ola,
he alzado el manuscrito de mis versos.

(*Maya*, Pág. 14.)

Ese gesto de levantar en la mano los versos por encima de las olas, es lo que preña de optimismo el soneto. El náufrago, a pesar del inminente peligro de perecer anegado en las aguas borrascosas, todavía sigue alentando el sublime idealismo de sus versos. Existe naufragio, pero también esperanza.

A veces, desconcierta un ligero toque de pesimismo en algunos versos como en la poesía “Solo”:

Yo conduzco mi barca con una mano loca,
con la *angustia* en el alma y el sollozo en la boca:
tengo que, *fatalmente*, estrellarme en la roca.

(*Maya*, Pág. 48.)

El adverbio “fatalmente” está incrustado como una cuña, haciendo su señal de fatalismo, de desesperación, muy acorde con “angustia” y “sollozo”. Pero no hay que detenerse aquí. Es preciso leer despacio el siguiente terceto en que se clarifica el sentimiento del marinero:

Y un *consuelo* me resta cuando viene la ola
y un *relámpago* rojo mi semblante aureola:
¡naufragará mi barca, mas *naufragará sola!*

(*Maya*, Pág. 48.)

En medio de la fatalidad de un posible hundimiento, todavía el piloto de la embarcación logra encontrar "un consuelo": la nave naufragará *sola*. Más adelante, en la misma poesía, se explica que esa soledad implica la ausencia de esposa e hijos.⁵⁶ El relámpago rojo, que brilla sobre la frase del náufrago es como chispazo de luz que ilumina las tinieblas de su angustia y la aureola de esperanza.

Idéntica impresión, de momentáneo pesimismo, resurge en los versos de la poesía "Tolerancia":

*Tolerancia con todos. Los remos
cual forzados galeotes tomemos
sin encono en la nao de horror.*

(*Por un caminito así*, Pág. 78.)

En el soneto "Hacia el puerto" (*Maya*, Pág. 14), el poeta —con fervores modernistas— hablaba de su "barca de marfil", de velas desplegadas. Ahora, en cambio, la ebúrnea embarcación se ha trocado en "nao de horror", y el antiguo conductor del navío, es un "forzado galeote". Como dato interesante hay que advertir que en el libro *Por un caminito así*, al que pertenece el poema "Tolerancia", se acendra la angustia del poeta, y en ocasiones parece colindar con la frontera del pesimismo. En los versos citados, los sintagmas "forzado galeote" —adjetivo y sustantivo que en el contexto dimanan un sentimiento de desolación— y "nao de horror" se amalgaman para hacer prevalecer la desesperación. Sin embargo, no hay que descuidar un dato de suma relevancia, que es clave para la comprensión de estos versos: un "forzado galeote" que a pesar de su lamentable condición, predica "tolerancia con todos" y que además anima a remar "sin encono", es un galeote optimista. Una figura paradójica que nuevamente viene a traducir la angustia es:

56. En la antología poética *Poemas* (1965), la poesía está fechada en 1909, cuando el poeta aún no se había casado.

R. A. M.-8

ranzada del poeta, que con realismo contempla la vida como una "nao de horror" y que, no obstante, se anima a continuar remando "sin encono".

En la poesía "Estoy embriagado", todo presagia el fracaso más absoluto para el piloto del navío:

El timón se ha roto y una gran corriente
empuja mi nao para mí, al azar;
y este mar sombrío de seno candente
es mi propio mar.

Voy a la deriva.
Son mis compañeros los rudos ciclones.
Todas mis estrellas brillan allá arriba,
rugen aquí abajo todos mis leones.

(Por un caminito así, Pág. 110.)

La situación es crítica: el timón roto, el mar sombrío; ciclones; la nave a la deriva. Pero aún aquí sobresale el *doloroso optimismo*. Si en la poesía "Sólo" una luz (un relámpago) iluminaba de esperanza la angustia del marinero, otra luz es la que aquí siembra destellos de claridad en medio de la borrasca: "Todas mis estrellas brillan allá arriba". Cada palabra está bien encajada en el verso para reforzar su significado auténtico. El adjetivo posesivo "mis", en este caso, conlleva el sentido de *exclusividad*.

Todas las estrellas a las que se alude son las estrellas *propias* del poeta, creadas por su idealismo, y que esplenden por encima de la adversidad, "allá arriba". Ese titilar de las estrellas en la altura envuelve de luz y esperanza los versos que parecían engendrados por la desesperación y que, en realidad, irradian angustia, pero claveteada de optimismo.

Estas estrellas, que salvan del naufragio espiritual, no brillan en la poesía *tenebrosa* de tantos poetas contemporáneos que en sus versos traslucen su angustia saturada de desesperación.

Para Sartre, la vida es un *muro* contra el que el hombre se estrella. Para Neruda no existe la tabla de salvación que le impida hundirse en la desesperanza. *En residencia en la tierra*, el poeta chileno escribe:

Si me preguntas de dónde vengo, tengo que conversar con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón.

(“No hay olvido”)

Amado Alonso, al glosar estos versos, dice “El poeta se angustia por el sentido de su vivir. Es la falta de ese necesario sentido lo que le hace ver la vida como un *naufragio hacia adentro*. Y el náufrago manotea, procurando encontrar un asidero fuera de sí. Pero el único sentido que entregan las cosas es el no tener sentido: el misterio de no tener sentido, de dejar al hombre sufriente totalmente desamparado en su angustia, sin presentarle el agarradero de un sentido. En su naufragio *metafísico*, el poeta se agarra de cada cosa, pero cada cosa se hunde con él, porque no le da el sentido necesario para su vida”.⁶

El *naufragio metafísico*, a que se refiere Amado Alonso, no tiene cabida en la poesía de Arévalo Martínez. Aunque para él siempre se le presenta el mar en actitud hostil, el poeta se aferra a un asidero espiritual “un relámpago”,⁷ “unas estrellas”,⁸ “unos versos”,⁹ que lo salvan de sucumbir anegado en el proceloso mar de la vida. De aquí su “dolor optimista”.

6. Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 3ª, 1966, Pág. 34.

7. Cfr. *Maya*, Página 48.

8. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 110.

9. Cfr. *Maya*, Pág. 14.

2. Juegos de antítesis

La antítesis es un recurso de gran valía para destacar contrastes conceptuales, enfrentamiento de elementos contrarios. Arévalo Martínez utiliza eficazmente la antítesis para proyectar la idea paradójica que se encierra en su "doloroso optimismo". A veces, conjuga violentos contrastes o juegos de luz y sombra o de grito y silencio que comportan una dimensión espiritual que encarna su angustia optimista.

a) *Contrastes violentos*

1ª El poeta para definirse emplea tres antítesis:

Yo sentí que mi vida era como un rosal
y que estaba en un *erial*...

(*Los atormentados*, Pág. 100.)

Ya de por sí "erial" da la sensación de aridez, de yermo. A "rosal", en cambio, se le asocia con jardín, verdura, floración.

2ª El poeta también se identifica paradójicamente cuando escribe:

Soy un *caos melódico*.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 98.)

Caos sugiere la idea de desorden, de falta de coordinación. Melódico, por el contrario, es algo armónico, organizado.

3ª Otro autorretrato espiritual se encuentra en los versos:

Y soy creador y me mantengo lleno
de *dolor*, de *misterio* y de *belleza*

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 98.)

En la vida del poeta hay *dolor*, *misterio* que angustia, pero también *belleza* que sublima. Angustia saturada de optimismo. Para el poeta el *dolor* y el *placer* (otra pareja antitética) son las fuerzas cósmicas que defienden su vida.¹⁰ El poeta viene a resultar como una marioneta movida por esos dos hilos que le dan movimiento y significación a sus gestos. En el poema "Títeres", el poeta simula que la naturaleza le dice:

Estímulo suficiente
 en *placer* y *dolor* llevo.
 Como un *fantoche* pendiente
 de estos dos hilos te muevo

(*Por un caminito así*, Pág. 85.)

Resultante de estos juegos de rudos contrastes es una angustia optimista en la que se aparejan el infierno y el paraíso:

Los <i>miedos</i> terribles que yo he soportado	=	Angustia
sólo los maníacos los han padecido		
y los <i>paraísos</i> a los que he ascendido	=	Optimismo
sólo los maníacos los han alcanzado.		

.....

Monedas de <i>infiernos</i> que expresar no puedo	=	Angustia
que es verdad aciaga		
que un gran <i>bien extremo</i> tan sólo se paga	=	Optimismo
con un mal extremo de angustia y de miedo		

(*Por un caminito así*, Pág. 85)

b. Luz y sombra

Otra de las técnicas escogidas por Arévalo Martínez para darle relevancia a su angustia optimista es el contraste de *luz* y *sombra*. Para él la luz es lo bello, lo melodioso, lo que da esperanza y causa éxtasis. La sombra simboliza lo triste, lo misterioso de la vida, la desolación. Característica de la poesía de Arévalo Martínez es que la luz mana envuelta en sombra y triunfa sobre ella. El poema "Compensación" es representativo de esta técnica:

10. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 85.

¿Por qué tan *encendida* ves mi aurora?
 Porque fue tan profunda y tan *oscura*
 mi noche de dolor, desoladora:
 porque al borde llegué de la locura;
 porque sentí el abrazo de la nada
 y de esta aurora en el precario instante,
herido, encendido y vacilante,
 afirmo mi existencia desolada.

(*Llama*, Pág. 46.)

Aquí, el caso de la claridad que emerge de las tinieblas. La "encendida aurora" tiene su origen en una "profunda y oscura noche". El poeta va por el mundo "herido", "encendido", "vacilante". Es de notarse el juego de luz y sombra que resulta de estos tres adjetivos: "Herido", "Encendido" sugieren alegría. "Vacilante", denota desorientación, nebulosidad. "Encendido", en este poema, es como una isla radiante circundada por dos brazos de oscuridad, como se aprecia en el siguiente esquema:

Herido	=	sombra
Encendido	=	LUZ
Vacilante	=	sombra.

Aunque cuantitativamente la proporción de sombra es mayor que la de la luz, *conceptualmente* triunfa lo luminoso, ya que el poeta concluye proclamando la fe en la vida: "afirmo mi existencia desolada".

En la poesía "Mudez", también se repite el procedimiento de la luz que fluye de las tinieblas:

Mas si en mi corazón se anuncia el *día*,
 dentro de mi cerebro está la *sombra*.

(*Los atormentados*, Pág. 97.)

En "Compensación" se había anotado la peculiaridad de un adjetivo luminoso ("Encendido") que, como isla de luz, se encontraba rodeado por dos brazos de sombra ("Herido" y "Vacilante"). En el poema, "Por un caminito así", se reitera el mismo sistema de contrastes; el poeta afirma que marcha

Lleno de *sombra* y de *encanto*
 con *misterioso* horizonte.

(*Por un caminito así*, Pág. 10.)

“Encanto” aquí es la claridad; los dos brazos de oscuridad lo forman “sombra” y “*misterioso horizonte*”:

Sombra	=	sombra
encanto	=	LUZ
misterioso	=	sombra

Pero también aquí predomina lo esplendoroso, pues el caminito en el que se pierde el poeta lo conduce a la *gloria*, que en el pensamiento cristiano se identifica con la Luz increada, con Dios:

Y fui a parar a la *gloria*
por un caminito así.

Este procedimiento literario —a la inversa— reaparece en el poema “Dispuesta”. El poeta afirma que su alma está madura para la partida como para la espera, y la describe:

En el *misterioso* tramo de la escalera
en que se contemplan, con *luz* encendida,
los dos hemisferios de una misma esfera.

(*Por un caminito así*, Pág. 55.)

El alma permanece en el “misterioso” tramo de la escalera; si es misterioso, carece de claridad. Pero no priva una oscuridad absoluta, sino una *semipenumbra* (luz-sombra), pues el tramo de la escalera está envuelto por dos polos luminosos: “En que se contemplan con luz encendida los dos hemisferios de luz de una misma esfera”. La angustia del poeta nunca queda en una completa oscuridad; siempre surge un destello que la ilumina.¹¹

En la poesía de Arévalo Martínez nunca prevalece la oscuridad; la luz siempre vence a las tinieblas. De estos simbólicos juegos de luz y sombra, se transparenta la angustia del poeta iluminada por la esperanza. La noche le sirve a Arévalo Martínez para fabricar su “encendida aurora”. El poeta acepta descender al infierno de la desolación con la certeza que de allí podrá ascender al paraíso del éxtasis espiritual:

Que un *gran bien extremo* tan sólo se paga
con un *mal extremo* de angustia y de miedo.

(*Por un caminito así*, Pág. 55.)

11. Otros versos similares son:

¡Embriaguez donisiaca de la vida!
Danza tremenda al borde del abismo.
Mariposas *negras* abren sus grandes alas
a la *luz* de la luna. (Embriaguez).

3. Grito y silencio

Rasgo constante en la poesía de Arévalo Martínez es su *grito* de júbilo ante la vida, y su *silencio* profundo ante el dolor. Al mismo tiempo que enaltece el don de la existencia, pone de relieve la angustia de la misma. Al mismo tiempo que estalla en clamoroso canto a la vida, *enmudece* externamente mientras en su espíritu resuenan “gritos” y “alaridos”.¹²

a. Poesía de grito

En *Concepción del cosmos*, se leen estas palabras: “Y este es el sentido de mi filosofía, que me mueve a expresarla y que podría sintetizar así: la *amorosa* y *mística* aceptación de la vida”.¹³ “¡Maravilloso don la vida!” —exclama Arévalo Martínez en un grito de júbilo.¹⁴ También afirma:

De todas las series de mundos posibles
éste en el que vives ha sido el mejor.

(*Llama*, Pág. 55.)

Arévalo Martínez define la vida como “dádiva preciosa”, “fina arquitectura”, “algo sagrado”;¹⁵ pero no olvida nunca que la vida es *agonía*, y por eso estructura su canto a base de series

12. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 58.

13. Cfr. ob. cit., Pág. 127.

14. Cfr. *Llama*, Pág. 55.

15. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 79.

antitéticas con la fórmula: *angustia - optimismo*. Así, por ejemplo, en la misma poesía en que llama a la vida dádiva preciosa, fina arquitectura y algo sagrado, escribe:

La vida es *dolor, sacrificio, combate,*
esfuerzo de creación, obra de arte.

(*Por un caminito así, Pág. 79.*)

Versos similares son los siguientes:

Estoy embriagado
por la misma herida que me hace sufrir.
Mira cuál me fluye sangre del costado
sin que disminuya mi ansia de vivir.

(*Por un caminito así, Pág. 35.*)

La vida es "herida" que "embriaga"; hace que "fluya sangre", pero no disminuye el ansia de vivir del poeta que exclama:

¡Qué maravilla, qué maravilla!
¡Se me dejó asomarme a la vida!

.....

A la *vida dura*, a la *vida muerte*.
¡Vale vivir por ello precisamente!

(*Por un caminito así, Pág. 80.*)

"Vida dura", "vida-muerte" no aterrorizan al poeta; antes bien le arrancan un grito de júbilo: "¡Vale vivir!".

Otra de las fórmulas antitéticas en la poesía de Arévalo Martínez, es la pareja *vida-muerte*. El poeta le canta a la vida mientras medita en la muerte:

Es necesario el aceptar la *muerte*
para poder actuar sobre la *vida*.

(*Por un caminito así, Pág. 121.*)

Al mismo tiempo que se afirma que la vida es "maravilla", la llama "*vida-muerte*". En el mismo estilo escribe el poeta:

Mi último alentar, ante el vacío
canta a la vida que no he comprendido.

(*Por un caminito así, Pág. 80.*)

Es paradójico que se cante a la vida, “que no se ha comprendido”, cuando se está al borde de la muerte.

He de caer sobre la tumba, inerte,
en paz con la virtud y con la vida.

Es notorio apuntar que *Por un caminito así* es el libro del poeta en que más se acendra la angustia de la vida, y al mismo tiempo es el poemario que ostenta los gritos de júbilo más entusiastas a la vida.

b. Poesía de silencio

Gran parte de la poesía de posguerra se singulariza por sus gritos de queja y de protesta. Muchos de los poetas de esa época encuentran alivio en vociferar, en rebelarse contra la vida. Neruda y Vallejo —dos poetas contemporáneos de Arévalo Martínez— son prototipos de esta clase de poesía:

En “Walking around”, escribe el poeta chileno:

El olor de las peluquerías me hace *llorar a gritos*.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana;
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.
Sucede que me canso de mis pies, y mis uñas,
y mi pelo, y mi sombra,
*Sucede que me canso de ser hombre.*¹⁶

Vallejo, con no menor desolación, se expresa en “La cena miserable”:

¡Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran! De codos,
todo *bañado en llanto*, repito cabizbajo
y vencido: ¡hasta cuándo la cena durará!¹⁷

Neruda “llora a gritos”, “se cansa de ser hombre”. Vallejo también llora (“bañado en llanto”) y protesta: “¡Hasta cuándo la cena durará!”

16. Cfr. Julio Callet Bois *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid (España), Aguilar, 2ª 1965, Pág. 1388.

17. *Idem*, Pág. 1254.

La poesía de Arévalo Martínez está transida de angustia, pero sin protestas, sin gritos de rebeldía. “Por la vía que sigues siempre se va *en silencio*” —escribe el poeta en una de sus poesías; en otra explica el por qué de este *silencio*:

Porque la angustiosa
copa de la vida se bebe *callando*.

(*Los atormentados*, Pág. 8.)

“Los grandes dolores son mudos” —afirma el poeta, y añade:

Cuando nos enlutan los grandes dolores,
cuando nos conmueven las grandes ternuras
nos quedamos mudos como los cipreses,
como los cipreses de las sepulturas.

(*Los atormentados*, Pág. 10.)

El poeta se retrata por medio del símil de un árbol pensativo:

Mis brazos abrí en cruz, como un arbusto
seco *sin una queja* ni un reproche.

(*Los atormentados*, Pág. 8.)

En algún instante como que el poeta ya no soporta el silencio ante la desolación. Parece que quisiera estallar en un grito desesperado. Pero el grito se queda únicamente en *sollozo*, en una exclamación:

Yo conduzco mi barca con una mano loca
con la *angustia* en el alma y el *sollozo* en la boca.

(*Maya*, Pág. 48.)

En una oportunidad, el poeta casi llega a gritar:

¡Qué! ¿no vendrá la primavera?
en el *silencio* mi alma *clama*.
Mas siempre en pie no desespera,
no desespera porque ama.

(*Llama*, Pág. 58.)

Los signos de admiración con que se inicia este cuarteto dan la impresión de un *clamor* no contenido; pero luego resulta que

se trata solamente de un *gemido interno*: "en el *silencio* mi alma *clama*". Es muy de Arévalo Martínez ese gritar únicamente con el alma, hacia adentro. Bien lo expresa en la poesía "Fachada":

Gritos, gritos, alaridos,
dan *tan hondo* su clamor
que no alcanzan los sonidos
a subir al exterior.

(*Por un caminito así*, Pág. 108.)

Esos "gritos" y "alaridos" representan solamente un drama interno: llegan de "tan hondo" que no logran arribar al exterior convertidos en gritos. Por eso el poeta se presenta como una *fachada*, "desteñida y fea" cuyo umbral de hondo misterio ninguno ha traspasado: ¹⁸

Y así los que me están viendo
nunca se apartan de mí
porque ignoran el *estruendo*
del *grito* que proferí.

(*Por un caminito así*, Pág. 108.)

En los versos de Arévalo Martínez no existen quejas ni gritos de protesta contra la vida. El poeta se identifica con un "arbusto seco sin una queja ni un reproche". ¹⁹ Su única querrela se dirige a Dios por medio de la oración, que es una forma más de gritar hacia adentro:

Alivia, Señor, mi carga
porque ya no puedo más,
porque es demasiado amarga
esta copa que me das.

(*Por un caminito así*, Pág. 101.)

El poeta no pide la aniquilación de su angustia; únicamente suplica que se "alivie" su carga en el momento en que ya no soporta más y siente demasiado amarga la copa de la vida.

18. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 108.

19. Cfr. *Los atormentados*, Pág. 108.

En la poesía "Estoy embriagado", el poeta se proyecta en la imagen de un marinero en medio de la borrasca:

Voy a la deriva.
Son mis compañeros los rudos *ciclones*.
Todas mis *estrellas* brillan allá arriba,
rugen aquí abajo todos mis *leones*.

(*Por un caminito así*, Pág. 110.)

Estos versos son una síntesis de la poesía de *grito y silencio*, de Arévalo Martínez. Si se observa el verso "Todas mis estrellas brillan allá arriba", se notará que se encuentra encajado en medio de dos versos de los que se desprenden *ruidos* ensordecedores. En cambio, el *brillar de las estrellas* denota silencio, calma:

ciclones	=	ruido
estrellas	=	silencio
leones	=	ruido.

Es simbólica la coexistencia para el marinero en medio de la tormenta, de los "ruidos" de los ciclones y de los leones, y la quietud, el "silencio" de las estrellas en la altura. Así es la paradójica poesía de Arévalo Martínez: por dentro el poeta lleva su "hondo misterio" en el que resuenan "gritos", "alaridos" y "estruendo"²⁰ que permanecen *dentro* sin exteriorizarse en quejas y gritos de protesta. De ahí la poesía de *callada* angustia del poeta que sólo sabe gritar hacia adentro.

.....

La angustia como sentimiento *radical* de la poesía de posguerra, a que aludía Bousoño, palpita en los versos de Arévalo Martínez, pero marcada con el signo del optimismo. El poeta consigue literariamente esta paradoja y se proyecta en la imagen del marinero intrépido que se debate esperanzado en borrascoso mar o a través de combinaciones de tipo antitético en las que lo *luminoso* de la vida se sobrepone a lo *oscuro*, y en donde el *grito* angustioso, que brota de lo profundo del alma, llega al exterior convertido en silencio y en canto jubiloso a la vida.

20. Cfr. *Por un caminito así*. Pág. 108.

IV

REBORDES MISTICOS

R. A. M.-9

El crítico y poeta mexicano Enrique González Martínez, en el prólogo del libro *Llama*, puntualiza que “el *misticismo* constituye la *parte central* de la poesía de Arévalo Martínez”.¹ Carlos García Prada, por su parte, llega a sostener que la poesía religiosa del poeta guatemalteco “en ocasiones se parece al divino balbuceo de San Juan de la Cruz”.² Sin embargo, las opiniones al respecto son muy divergentes. Por lo general, la crítica del país se muestra bastante reacia en conceder al poeta la categoría de *místico*. David Vela juzga que Arévalo Martínez “está” muy lejos de ser un místico (...) “Quizá —continúa el mismo escritor— halla en él el mantenido devotismo y encendido fervor religioso (...). No encontramos en Arévalo Martínez ni al místico ni al asceta”.³ César Brañas pone en tela de juicio las esencias místicas que puedan alentar la poesía de Arévalo Martínez, y encuentra en sus versos un “misticismo poético bastante sospechoso”.⁴

La crítica extranjera, por el contrario, encomia con prodigalidad el misticismo del poeta guatemalteco. González Martínez señala “un gran soplo místico” en la poesía del autor de *Llama*.⁵ Luis Alberto Sánchez alude a “arrebatos místicos” en los versos del bardo guatemalteco.⁶ García Prada lo considera “un místi-

1. R. Arévalo Martínez, *Llama*, (Prólogo de E. González Martínez), México, Imprenta Mundial, 1934.
2. R. Arévalo Martínez, *Cuentos y poesías*, Introducción, Selecciones y notas de Carlos García Prada, Madrid, EISA, 1961, Pág. 35.
3. R. A. Martínez, *Poemas de R. A. Martínez*, (Prólogo de David Vela), Guatemala, Tipografía Nacional, 1965.
4. César Brañas, *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía*, Guatemala, Unión Tipográfica, 1946, Pág. 31.
5. R. Arévalo Martínez, *Llama*, ob. cit.
6. Luis, A. Sánchez, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1964, II, Pág. 174.

co a la española".⁷ Santiago Argüello, en su libro *Modernismo y modernistas* dedica un capítulo al estudio del mismo tema y define a Arévalo Martínez "un místico sano, pleno de conciencia celeste".⁸ Gabriela Mistral, gran admiradora del autor de *La signatura de la esfinge*, escribía: "Los guatemaltecos tienen en Arévalo Martínez un gran poeta. El profundo misticismo que lo caracteriza se debe probablemente a que él debe descender de elementos judíos".⁹

Es interesante conocer qué piensa al respecto Arévalo Martínez. En su libro, *El señor Monitot*, él mismo se retrata a través de Manuel Aldano, personaje de tipo autobiográfico: "Aldano —escribe— el poeta místico, católico como Pascal, iluminado como Teresa de Jesús, ascético como San Jerónimo...".¹⁰ En su libro, *Concepción del cosmos*, se declara "un místico por nacimiento y hebreo por adopción", y añade: "Es terrible confrontar en poemas míos, en prosa o en verso, que son otras tantas obras de profetas del Antiguo Testamento, en textos parecidos a los bíblicos por su forma y por su fondo".¹¹

El caso de Arévalo Martínez es muy similar en este aspecto al de Amado Nervo. Mientras Blanco Fombona lo señala como "El único poeta místico entre los modernistas de América y España",¹² y Alfonso Junto halla en algunos de sus poemas "las características del místico",¹³ el profesor Roderik Molina, en su estudio "Amado Nervo: his mysticism and franciscan influence", niega categóricamente que el poeta mexicano sea un místico.¹⁴

Muchas veces la divergencia de pareceres con respecto al misticismo tiene su raíz en el sentido amplio o restringido que se le atribuya a dicho concepto. "La verdad —escribe Pedro

7. R. A. Martínez, *Cuentos y poesías de R.A.M.*, ob. cit., Pág. 14.

8. Santiago Argüello, *Modernismo y modernistas*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1935, Tomo II, Pág. 275.

9. Cfr. Rafael Arévalo Martínez, *Obras escogidas*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1959, Pág. 113. En este mismo libro el autor niega su ascendencia judía.

10. Ob. cit., Pág. 94.

11. Cfr. *Obras escogidas* Ob. cit., Pág. 109.

12. Amado Nervo, *Primavera y flor de su lírica* (Prólogo de Méndez Plancarte), Madrid, Aguilar, 1952, Pág. 26.

13. Idem., Pág. 29.

14. Roderik Molina, en *The American*, VI, 2, Washington, octubre 1949, Págs. 173-196.

Sáinz Rodríguez—, es que *misticismo* es un derivado que precisamente por su indeterminación y vaguedad ha tenido gran fortuna y aceptación, pues se presta maravillosamente a ser usado en las más variadas esferas y ambientes: literario, social, político, filosófico, etcétera”.¹⁵ William R. Inge dedica el apéndice de su *Cristian Mysticism* (Londres 1948), a recoger 26 definiciones diferentes, en su gran mayoría modernistas, de misticismo y teología mística. Como observa el P. Marechal, en su *Etudes sur la Psychologie des Mystiques* (París 1938), “bajo la etiqueta *mística*, tomada en el sentido más amplio que tolera el lenguaje se alinean en serie decreciente el éxtasis cristiano, el *smadhi* del yoguismo, la exaltación orgiástica del paganismo antiguo, el *trance* ritual provocado entre ciertos salvajes por medio de danzas frenéticas o por el uso de estupefacientes, incluso las crisis de catalepsia y las alucinaciones denominadas religiosas de personas histéricas”.¹⁶

El sentido que técnicamente se le da en literatura al concepto místico lo resume muy bien Rafael Lapesa cuando apunta: “Los místicos tratan del proceso del alma que despojada de todo apego a lo terrenal y concreto se encierra en sí para lanzarse en busca de Dios, alentada por el amor y sin más guía que la fe. Refieren, como experiencia vivida o en forma doctrinal, el lento ascender al espíritu desnudo hasta fundirse en íntima unión con el Amado”. “La mística, pues —continúa Lapesa— tiene que dar a entender por medio de lenguaje humano, hecho para las necesidades del existir habitual, vivencias superiores a la capacidad de las palabras. De este gravísimo problema arranca su cimero valor poético: en la pugna por expresar lo inexpresable, los místicos se valen de símbolos, alegorías, metáforas y comparaciones, aplican al amor de Dios el lenguaje más ardiente del amor humano”.¹⁷

15. Cfr. González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Barcelona, Montaner y Simón, S. A. 1959, I, Pág. 32.

16. *Idem.*, Pág. 29.

17. Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Madrid, Anaya, 1968, Pág. 186.

En el lenguaje literario, también se da cabida a un sentido más amplio del término *místico*. “En literatura —indica Luis Villalba— para la casi totalidad de los críticos, la Mística abarca todo lo religioso”.¹⁸ Es así como se explica que Menéndez y Pelayo, al referirse a Leopardi, dijera que “por su insaciable anhelo de belleza eterna e increada y del bien infinito, por sus vagas aspiraciones y dolores, hasta por su pesimismo, es un poeta místico a quien sólo faltó creer en Dios”.¹⁹

La poesía de tema religioso es abundantísima y de gran calidad en la obra poética de Arévalo Martínez. En medio de sus devaneos teosofistas, panteístas y, a veces, agnósticos, se palpa un ansia de Dios, una obsesión por lo eterno, lo sobrenatural. Es por eso que en este estudio se alude con frecuencia al misticismo de Arévalo Martínez, empleando este término en su sentido más amplio, tan difundido en literatura, como bien lo señalaba Villalba. De ninguna manera se pretende aquí presentar a Arévalo Martínez como un místico en el sentido técnico de la mística católica, pues como observa Ramón Esquerro, el misticismo “es un estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor, y que va acompañada accidentalmente del éxtasis y revelaciones”.²⁰ Tampoco se pugna arbitrariamente por incluir la abundantísima poesía religiosa de Arévalo Martínez en la que técnicamente se designa como *poesía mística* de la escuela hispánica del Siglo de Oro. Lo único que sí se desea recalcar es que en ciertos poemas del bardo guatemalteco hay un *rebordeo de misticismo* que coloca al autor en un sitio de honor —junto a Neruo— entre los que se han asomado a estas profundidades misteriosas en su anhelo insaciable de acercarse a Dios.

En esta parte de nuestro trabajo, se intentará hacer ostensibles los rebordes místicos de la poesía religiosa de Arévalo Martínez en los siguientes campos:

18. Cfr. Amado Neruo, *Primavera y flor de su lírica*, (Prólogo), ob. cit.

19. Idem.

20. Ramón Esquerro, *Diccionario literario*, Barcelona, Editorial Apolo, 1939, Pág. 203.

1. Los sugestivos *símiles* que el poeta elabora con claras reminiscencias de los místicos clásicos —especialmente hispánicos y franceses.
2. Los *juegos conceptuales* y finas sutilezas con que, ocasionalmente, se alambica el verso religioso de Arévalo Martínez, y en los que se percibe la impronta de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.
3. La *refulgente luminosidad* —tan característica de la poesía mística— que cruza de incesante centelleo los versos del autor de *Las Rosas de Engaddi*.

Estas aproximaciones de la poesía religiosa de Arévalo Martínez a la de los místicos llevará posiblemente a la conclusión de que los versos del poeta guatemalteco están transidos de cierto hálito de misticismo por el que Arévalo Martínez debe ser considerado entre los más selectos cultores de poesía religiosa de Hispanoamérica.

1. Los símiles

Al analizar la poesía religiosa de Arévalo Martínez, se distingue fácilmente su lenguaje simbólico, esmaltado con metáforas y símiles de corte puramente clásico, a la manera de los místicos. El poeta en su intento de exteriorizar sus vivencias místico-poéticas, se percata de que necesita un lenguaje figurado, casi arcano, y enfila decididamente por el cauce de la mística tradicional para elaborar sus símiles con base en el lenguaje de la misma, sin preocuparse mayormente de la *originalidad*. “En el campo de la literatura a lo divino —como señala Dámaso Alonso— no existe, ni puede existir la noción de *plagio*: todo es enriquecimiento de la ofrenda de la Divinidad”.²¹ Aunque el lenguaje místico metafórico de Arévalo Martínez está calcado en el de los místicos tradicionales, en cada imagen siempre se puede destacar la impronta personal que el poeta va dejando en sus poemas.

También se aprecia, con claridad meridiana, que los símiles de Arévalo Martínez se conforman a las *tres vías* clásicas de que nos hablan los místicos en su ruta hacia la unión total con Dios.

Helmut Hatzfeld, en un acucioso estudio sobre “El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses”,²² da base a nuestro estudio para realizar un análisis comparativo entre los símiles empleados por Arévalo Martínez, en su poesía religiosa, y los de los místicos españoles y franceses.

21. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos 4ª 1962, Pág. 248.

22. Helmut Hatzfeld en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año I, julio, septiembre 1947, Nº 1, Pág. 43.

a. *Vía purgativa*

En el *Cántico espiritual*, San Juan de los Cruz presenta al alma que, después de haber sido herida por el Amor, queda "con gemido", desolada, en abandono, y sale en busca del Amado. Esta consternación y este gemir del alma son notas definidoras de la *vía purgativa*. Los místicos españoles expresan este estado anímico por medio del símil del Cazador que persigue y hiere al alma. Dice Santa Teresa:

"El dulce cazador (la) tiró y dejó rendida".²³ Y San Juan de la Cruz, en su *Cántico*:

"Habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido".

Arévalo Martínez moldea el símil de los místicos españoles y, con un ligero retoque, le imprime un nuevo enfoque: Para el poeta, Dios es un "Pescador"; el alma es un "cetáceo" que lleva clavado el arpón de la Gracia:

Ese pez ya llevó el arpón clavado:
es el divino arpón.
Por mucho que haga ese cetáceo herido
a las manos vendrá del pescador.

(*Por un caminito así*, Pág. 60.)

En ambos casos, hay *alguien* que *hiere* (con saetas, con arpón); y en ambos casos también la presa, en lugar de intentar huir de su perseguidor, va irremisiblemente a las manos del pescador.

El alma una vez herida, inicia su penosa y anhelante expectación por El Amado. En este estadio místico, el *dolor* limpia y pule el alma. Osuna representa a Dios como un artesano que empieza por acepillar la obra en grueso.²⁴ Los místicos franceses prefieren describir este momento místico del alma con el símil de la estatua que se somete a la dolorosa acción del cincel: Dios es un *escultor* que logra una imagen perfecta. Arévalo Mar-

23. Santa Teresa, *Poesías*, Pág. 642b.

24. Cfr. Osuna, *Abecedario*, Trat., XL, Cap. VI, Pág. 450a.

tínez continúa la corriente de los místicos franceses: muestra a Dios como un *escultor* que *con cariño* va labrando, golpe a golpe, la imagen del alma:

Tallando está el artista soberano;
causa dolor su mano;
pero quien la dirige es el *amor*.

(*Por un caminito así*, Pág. 62.)

Según los místicos españoles, la Gracia se obtiene por medio del sufrimiento. Los golpes de cincel *tallan y purifican*. Este dolor para San Juan de la Cruz y Santa Teresa es una *herida* ocasionada por el Amado, quien hace que el alma experimente *dolor, pena y muerte*.²⁵ El dolor, entonces, resulta un mal que causa bien.

Para Arévalo Martínez, el dolor purificante es *sal* que preserva del pecado:

Es el *dolor* la *sal* con que se sala
nuestra carne mortal;
y la mano divina
mide tan bien la dosis peregrina
que da a mucho pecado mucha sal.

(*Por un caminito así*, Pág. 62.)

Para los místicos franceses, aunque las almas hayan sido invadidas por la Gracia, continúan siendo *algo vil y despreciable*. Las comparan a "malolientes bestias de carga, que llevan muebles principescos" o "sucios vasos que pueden echar a perder el agua limpia que contienen".²⁶ Este sentido deleznable del alma se encuentra también en los versos de Arévalo Martínez; para él con frecuencia el alma es como "un animal":

Ese ser que tenemos adentro,
ese ser que no encuentra su centro,
es a veces como un *animal*.

(*Por un caminito así*, Pág. 78.)

25. Cfr. *Cántico espiritual*, 2ª estrofa.

26. S. Francisco de Sales, *Amour de Dieu*, lib. III, Cap. V, vol. I, Pág. 126.

El poeta llama a su alma "mi bestia interior" (*Llama*, Pág. 53); "mi alimaña" (*Por un caminito así*, Pág. 122); "Monstruo" (*Llama*, Pág. 29); pero esa bestia, una vez purificada, se trueca en fiera que "levanta al cielo su canto" (*Llama*, Pág. 53); esa misma bestia, al sosegarse, se convierte en "ave que vuela hacia su Señor" (*Llama*, Pág. 29).

b. *Vía iluminativa*

En este estado místico se acentúa el ansia de unión antes del encuentro total con Dios. El alma —como en el *Cántico*, de San Juan de la Cruz—, va en desesperada búsqueda del Amado, con anhelo inquietante. Los místicos españoles conciben, en este proceso, cierta quietud y languidecimiento de la voluntad y de la inteligencia para inmovilizarse en Dios. Francisco de Osuna lo expresa con el símil del que se clava con tres clavos en la cruz.²⁷

En la poesía de Arévalo Martínez se aprecian dos sentimientos muy marcados con respecto a esa ansia de unión con la divinidad:

1. Deseo de *anonadarse* en la divinidad:

Yo soy como un ramo
que se mustia en tu ara.

(*Los atormentados*, Pág. 60.)

2. Anhelo de *contener* en sí la Divinidad:

Yo quiero ser un jarrón
que esté lleno de tus rosas.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 94.)

Santa Teresa exhibe el ansia irresistible de unión con Dios con el símil de la "mariposita" que inquieta desea emprender su vuelo hacia Dios.²⁸ Francisco de Osuna nos habla de que en ese

27. Cfr. *Abecedario*, Trad., X, Cap. VII, Pág. 440b.

28. Cfr. Santa Teresa, *Las moradas*, (Morada V).

momento espiritual Dios comienza a ser para el alma como la estrella para los Reyes Magos o el norte para el marino.²⁹ Conocido es también el símil del hierro atraído por el imán, tan corriente entre los místicos tradicionales. Estos símiles encuentran eco en Arévalo Martínez cuando manifiestan su ansia de ser un *girasol* para estar siempre vuelto hacia el "Claro Sol". Dos de sus poesías traslucen este sentimiento:

a. "El Girasol":

¡Oh, con alma amorosa, como un girasol,
quién pudiera estar vuelto hacia ti. Claro Sol!

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 37.)

b. "Versecillos":

En mi vida de planta, como un girasol,
aún tengo el movimiento de volverme hacia el sol.
No te puedo buscar; mas pasaste y sentí
que con mil fuerzas vivas estoy vuelto hacia ti.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 102)

c. *Unio mystica*

Entre los místicos españoles —como indica Hatzfeld— hay algunos que se refieren al primer súbito conocimiento o al goce anticipado, y otros a la tranquila beatitud, a la divina *penetración, absorción y sumersión* del alma.³⁰ La mística española, para indicar la penetración del alma por Dios se vale de los símiles del hierro penetrado por el fuego y del madero que se va convirtiendo en llama. Arévalo Martínez juega con el concepto fuego para construir símiles de gran significación en cuanto a la acción penetrante de Dios en el alma:

29. Cfr. Allison Pers, *El misticismo español*, Buenos Aires-México, Austral, 2ª, 1947, Pág. 80.

30. Cfr. H. Hatzfeld. ob. cit.

Ha sido tal vez mi suerte
ser una *rama encendida*
que se apaga consumida
por su deseo de verte.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 31.)

.....

Si te encendieras,
rebelde corazón, ya *encenderías*
a las potencias mías
como a *secas maderas*.

(*Poemas*, Pág. 164.)

San Juan de la Cruz describe la sumersión del alma en Dios valiéndose del símil de las chispas que produce un “horno encendido o fragua cuando lo hornaguean”.³¹ Con estudiado giro conceptual, Arévalo Martínez calca su símil en el del místico carmelita:

El me llena de sí.
El me sacó de sí, de su hondo centro
como chispa que brota de la hoguera,
que en toda extensión se encuentra dentro
aunque pudo soñar que estaba fuera.

(*Por un caminito así*, Pág. 57.)

Entre los místicos franceses, la sumersión del alma en Dios es interpretada como un perderse en Dios. Santa Margarita María Alaquoque lo traduce con la comparación del “pez perdido en el vasto océano”; Francisco de Clugny, con el símil del *gigante* que abraza un átomo que se pierde en sus manos y ya nunca se vuelve a encontrar.³² Este último símil lo reproduce Arévalo Martínez en su poesía “Jesús”:

Iba desfallecido y vacilante,
cuando *El* me tomo como un *gigante*
por la escarpada y peligrosa vía.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 41.)

31. Idem.

32. Idem., Pág. 71.

Tradicional es entre los místicos el símil del vaso —el alma— que es colmado por Dios. Aquí, Arévalo Martínez ofrece una variante muy original: el alma es como una *copa* rebosante que sacia la sed infinita que Dios tiene de la misma: el alma, al quedar vacía, se siente plenamente colmada:

Cantarina y leve, de sus dedos sabios,
toda temblorosa, irás a sus labios.

Serás invertida. Como nunca antes
te vaciarán toda sus besos amantes.

Saciarás su sed, cual pura cisterna:
su *sed de milenios* infinita, eterna.

Y, oh dulce milagro de dar: de verdad
te saciará un sorbo de su eternidad.

(*Llama*, Pág. 75.)



El poeta, en su anhelo de atrapar poéticamente sus vivencias místico-poéticas y darles vida, color y poesía, se sirve de un lenguaje esmaltado de símiles —a la manera de los místicos— en los que se perfila un Dios *antropoformizado*. En efecto, en la poesía de Arévalo Martínez, Dios es un “Justo Juez” que en su misericordia “arroja su sangre a la balanza” para ser “el pesador y lo pesado”;³³ calculadamente equilibra su justicia con su bondad:

Y es que sus manos sedeñas
hacen las cuentas cabales
y no mandan grandes males
para las almas pequeñas.

“El Señor que lo veía”

En este mismo oficio de *medidor*, Dios envía al hombre la “sal” del sufrimiento para preservarlo del pecado y lo hace con tino, pues “mide tan bien la dosis peregrina/ que da a mucho pecado mucha sal”.³⁴

33. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 34.

34. *Por un caminito así*, Pág. 62.

La acción salvífica de Dios en el hombre la representa el poeta con símiles de mucha plasticidad. Dios es un “escultor” que modela con amor, el alma humana.³⁵ Dios en su amorosa persecución del hombre, se transmuta en “pescador” que lanza su arpón divino “que produce a la vez gozo y pasión”.³⁶ Arévalo Martínez humaniza a Dios *inmenso* con exuberancia de vivos epítetos:

El Señor de los mil brazos,
las mil bocas, las mil vidas;
El Señor de las mil muertes,
el que muere cada día
con cada hombre, cada bestia,
cada bicho, cada hormiga,
cada planta que perece
¡Y está vivo todavía!
El Señor de las mil muertes,
El Señor de las mil vidas.

(*Por un caminito así*, Pág. 71.)

Dios tiene un “creador pulgar” y una “fuerte mano poderosa/, la que engendra cada cosa/ y hace a los mundos hablar”.³⁷ La mano del Señor es “rica redoma de mirra e incienso llena/, blanca mano de alabastro”. El poeta con fe le suplica al Señor que toque su corazón “con invisible mano”.³⁸

Arévalo Martínez retrata a Dios como un “gigante” que lo ayuda a subir por la escarpada y peligrosa vía”.³⁹ Dios es Quien recoge “en las palmas piadosas de sus manos”, el “alma derramada” del poeta.⁴⁰

El *alma humana*, a su vez, también se descubre en los versos de Arévalo Martínez como algo sumamente objetivo y palpable. A veces el poeta configura al alma con la imagen de un *objeto*

35. Idem., Pág. 62.

36. Idem., Pág. 60.

37. *Llama*, Pág. 40.

38. Idem., Pág. 41.

39. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 41.

40. Idem., Pág. 41.

inanimado: El alma *en pecado* es un “pesado fardo”;⁴¹ “un esqueleto que viste de púrpura”;⁴² un “líquido derramado en el camino”.⁴³

El alma en *Gracia*, en cambio, es un “vaso” colmado de Dios;⁴⁴ “un jarrón lleno de las rosas del Señor”;⁴⁵ una “copa” llena que, al ser invertida, colmará “la sed de milenios, infinita, eterna del Señor”;⁴⁶ una “chispa” que brota de la hoguera de Dios;⁴⁷ una “escultura” que Dios va tallando con cariño.⁴⁸ El alma en su ansia de unión con la divinidad, desea ser “alfombra”, “seda”, “aire” y “pan” de Dios.⁴⁹

También el poeta concretiza el alma comparándola con algunos *animales*: El alma en *Gracia* es “paloma” que vuela hacia el costado de Cristo⁵⁰; es un “cetáceo” que lleva clavado el arpón divino;⁵¹ un “ave” que vuela hacia Dios.⁵²

Compara el alma en *pecado* a animales que en el sentir común se tienen como despreciables: el alma manchada “Cobra miembros de reptil”⁵³ es una “alimaña”;⁵⁴ un “monstruo”.⁵⁵

Para representar al alma sedienta de Dios, el poeta elabora símiles de *tipo vegetal*: el alma es “un girasol” que está vuelto hacia Dios, Claro Sol.⁵⁶ En el árbol de la vida, el alma es “una fruta” que va acendrando mieles y pulpa en su interior.⁵⁷

Las multifacéticas concretizaciones de *Dios* y el *alma*, por medio de símiles, dan como resultado en la poesía religiosa de Arévalo Martínez, una mayor cercanía del hombre y de Dios.

41. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 41.

42. *Idem.*

43. *Idem.*

44. *Idem.*, Pág. 94.

45. *Idem.*

46. *Llama*, Pág. 75.

47. *Por un caminito así*, Pág. 57.

48. *Idem.*, Pág. 62.

49. *Llama*, Pág. 31.

50. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 39.

51. *Por un caminito así*, Pág. 60.

52. *Llama*, Pág. 29.

53. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 39.

54. *Por un caminito así*, Pág. 122.

55. *Llama*, Pág. 29.

56. *Las rosas de Engaddi*, Pág. 37.

57. *Por un caminito así*, Pág. 56.

En los versos del poeta, Dios se siente muy humano, y el alma muy objetiva y en íntima comunión con ese Dios antropoformizado a quien el poeta distingue esencialmente como *Padre*. Leer la poesía religiosa de Arévalo Martínez es encontrarse con un mosaico de símiles en los que dibuja un Dios al estilo de sus criaturas y cercano a ellas. El rostro de Dios que pinta el poeta es un rostro conocido. El Dios que vive en los versos del poeta está en íntima cercanía con los hombres, en incesante diálogo con ellos. Un Dios muy humano y muy del estilo del que presentan los místicos hispánicos y franceses en sus símiles.



2. Giros conceptuales

A pesar de la aparente ingenuidad y sencillez en los versos de los místicos españoles, hay en su poesía un trasfondo de rebuscamiento, de estudiados giros conceptuales, de aliteraciones, retruécanos, antítesis y juegos de palabras. En San Juan de la Cruz es muy explicable por su índole reflexiva, en contacto directo con lo inefable. Basta recordar alguna estrofa de su poesía "Entreme donde no supe:

*Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda ciencia trascendiendo.*

Dámaso Alonso, al comentar esta poesía escribe: "Hemos caminado, sin darnos cuenta, por sendas del más sutil, *del más auténtico conceptismo*". Acerca de la estructura del poema, agrega el mismo crítico: "Notemos que en cada uno de estos procedimientos —sin excepción— la técnica poética de los cancioneros y de la tradición italianizante le puso en la mano a San Juan de la Cruz los materiales que él no tuvo más que adoptar. De este modo la expresión literaria de la psicología amorosa, su fino análisis diferenciador, su expresión por la vaguedad o el contraste, todo pasa a San Juan de la Cruz y es puesto por él al servicio de la Divinidad".⁵⁸

58. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 4ª 1962, Pág. 290.

De Santa Teresa se dice que escribió sus poesías para que las leyera sus sencillas monjitas. Esto no impide que la santa encamine algunas de sus estrofas por la vereda de un auténtico *conceptismo*. “Literariamente hablando —afirma José María Valverde—, una de las cosas que más llaman nuestra atención en la obra de Santa Teresa es el carácter popular de su lenguaje y estilo de pensar, que sin embargo, comportan un mundo de profundos conceptos —el momento más sutil y oscuro de la experiencia mística europea, superado sólo por San Juan de la Cruz—”.⁵⁹

Recordemos aquellos versos de uno de los villancicos de la santa:

Quien no tiene ser juntáis
con el Sér que no se acaba:
sin acabar acabáis,
sin tener que amar amáis,
engrandecéis vuestra nada.⁶⁰

Nada más contrario al estilo característico de Arévalo Martínez que el conceptualismo, los giros y el rebuscamiento barroco en la poesía. Arévalo Martínez es el poeta de la sencillez. Ya decía Santiago Argüello que su poesía es “fresca de espontaneidad, sin artificio, sin sutilezas rebuscadas”.⁶¹ Caillet Bois, por su parte, alinea a Arévalo Martínez entre los poetas que cantan con realismo poético lo prosaico y vulgar.⁶²

Sin embargo, cuando se trata del verso religioso, Arévalo Martínez corre ciegamente en pos de las huellas de los místicos españoles, y al igual que ellos, da a algunos de sus poemas un fondo de clásico *conceptismo* y los moldea con retruécanos, juegos de palabras y violentas antítesis.

59. Cfr. González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, ob. cit., I, Pág. 50.

60. Cfr. Allison Peers, *Misticismo español*, Buenos Aires-México, Austral, 2ª 1947, Pág. 142.

61. Cfr. “Su poesía y él” en *Por un caminito así*, ob. cit., Pág. 144.

62. Julio Caillet Bois, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 2ª 1965, Pág. 1164.

En estas técnicas conceptistas, más que a San Juan de la Cruz, el poeta sigue el estilo de Santa Teresa, y le imprime a sus versos cierto donaire teresiano. Así en el poema "Al ángel de mi guarda":

Porque a fuerza de *esperar*
creció tanto mi *esperanza*
que todo el dolor no alcanza
a hacerme *desesperar*.

Y que es en balde nada
de lo que manda a mi vera
pues ya no soy el que *espera*
sino la cosa *esperada*.

(Llama, Pág. 38.)

También de corte muy teresiano son estos versos que el poeta esmalta con choque de antítesis:

Refiriéndose al pecho de Teresa, escribe:

— porque aquel cándido pecho
ardía en amor tan casto
que Tú lo encontraste *vasto*
aunque él se creía *estrecho*.

(Llama, Pág. 40.)

No quiero, entendimiento,
que entiendas más que de El que es tu aliento.

(Poemas de R. A. M., Pág. 164.)

Otras veces, el verso de Arévalo Martínez tiende a concretar un pensamiento sutil; para ello se vale de un no disimulado conceptismo en el que la idea se alambica y nos recuerda los procedimientos de San Juan de la Cruz. En el poema "Recibe mi oración" imagina al alma como una paloma que vuela hacia el Calvario para beber en el costado de Cristo, y le reza al Señor:

Y no la dejes ir, que tus dos manos,
aunque las veo con dolor clavadas,
así como sostienen a los mundos
bien pueden sujetarla por las alas.

Sujétala, Señor, y para siempre;
que quede fija, como Tú estás fijo,
aunque no ignoro que si así la guardas
en otra cruz tendrá que ser, Dios mío.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 39.)

La belleza de estos versos reside en el remate final de los mismos, que se viene preparando desde un principio a base de los ágiles retorcimientos conceptuales.

Santa Teresa fue gran maestra en el arte de los *villancicos*; su técnica en este campo arranca directamente de los *cancioneros*; en los *villancicos* teresianos se va hilvanando un pensamiento agudo, adornado con filigrana de sutilezas. Recuérdese aquél que reza:

Pues nos dais vestido nuevo,
Rey celestial,
librad de la mala gente
este sayal.⁶³

La técnica de la mística carmelita se reconoce sin dificultad en la elaboración de algunos de los poemas de Arévalo Martínez que ostentan este mismo estilo. En la poesía "Al ángel de mi guarda", el poeta le ruega a su protector divino que le lleve un mensaje al Señor:

Dile que es pobre pajar
en que no reina su ley
en que aún existe lugar
para la mula y el buey.
.....
Vino a bien pobres pañales
tan ansioso de llegar
que no quiso ni esperar
la ida de mis animales.

(*Llama*, Pág. 39.)

63. Cfr. Allison Peers, ob. cit., Pág. 140.

El sencillo y al mismo tiempo agudo concepto aquí expresado, está sostenido por un andamiaje de musicalidad y gracia. Arévalo Martínez —como Santa Teresa— hace gala del verso octosílabo que tanto se presta para que las ideas, aparentemente sencillas, reboten con espontaneidad. La misma refinada sencillez, puede descubrirse en algunas estrofas de otro villancico del poeta:

Pastores lo han visto
ha nacido ya.
En mi alma el Cristo
¿cuándo nacerá?

Mi alma tiene fiebre,
sombra mi razón
y peor que un pesebre
es mi corazón.

Pesebre sin techo
lo vio descender
y sólo en mi pecho
no quiere nacer.

.....

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 48.)

Otras veces, Arévalo Martínez, más que moldear un concepto rebuscado opta por un estilo didáctico-sentencioso, con finalidad ético-moral. Por demás está pretender buscar en la poesía religiosa del poeta una profunda raigambre teológica, como aflora, por ejemplo, en “El Cristo de Velásquez”, de Unamuno. En la poesía de Arévalo Martínez no se plantean altos problemas teológicos; en sus versos más bien se encuentra concentrada —con chispa de ingenio— una suma de teología popular. Y no es raro descubrir aquí y allá algunos brotes de panteísmo y teosofismo, moda de que hacían gala los modernistas, y por eso mismo no hay que darles mayor importancia.

Con miras pedagógicas, Arévalo Martínez, por ejemplo, nos pinta con acierto plástico, la *inmensidad* de Dios, en el poema:

CAMINITO

El me ha traído aquí.
El me llena de sí.
El me sacó de sí, de su hondo centro
como chispa que brota de la hoguera,
que en toda su extensión se encuentra dentro
aunque pudo soñar que estaba fuera;
y participa así de la divina
naturaleza, de la que es criatura;
y es bella y justa y es eterna y pura.
Y como chispa, muere, pasajera;
pero sigue viviendo como hoguera.

(*Por un caminito así, Pág. 57.*)

Las mismas características del poema anterior, pueden apreciarse en algunos versos de la poesía:

TU CREES

Mi verdadero sitio es el milagro;
mi verdadera ubicación el cielo.
Y así en vez de espacio pon conciencia
y pon eternidad en vez de tiempo
y a la unidad sujeta todo número
y pon quietud en vez de movimiento.

(*Por un caminito así, Pág. 59.*)

En varios poemas religiosos de Arévalo Martínez vibra el eco persistente de Amado Nervo. El poeta mexicano acostumbra poner toda la carga emotiva de algunas de sus poesías en los *dos últimos versos* en los que se resuelve una idea expuesta con cierto preciosismo conceptual, como puede apreciarse en los siguientes fragmentos de Nervo:

En la llaga cruel de tu costado
quiere formar el ánima su nido,
olvidando los *sueños* que ha vivido
y las tristes mentiras que ha *soñado*

(“Primavera”)

¿Ves cómo tiendo en redor mis ojos?
¡Ay, busco abrigo con esfuerzos vanos!
¡En medio de mi ruta sólo abrojos!
¡Al final de mi ruta sólo arcanos!

(“Predestinación”) 64

Al leer algunos versos de la poesía de Arévalo Martínez, “Porque a cada día basta el propio afán”, se encuentra el mismo tono sentencioso-moralizador, y la misma técnica de Amado Nervo de dejar para los últimos versos el remate de una idea que fluye inesperadamente como para sorprender:

Por tu viacrucis, paso a paso, avanza
con la cruz auestas, como avanzo yo;
pero no añadas tu desesperanza
a la cruz amarga que el Señor te dio;
pero no añadas tu desesperanza
porque ésa ni el mismo Cristo la llevó.

(*Por un caminito así*, Pág. 74.)

El mismo procedimiento se repite en la poesía “Alivio”:

Cargaba nuestro pecado
y se creyó abandonado
como a nadie dejarás;
y yo que cargo la pena
de mi culpa y no la ajena
sufro acaso mucho más.

Según lo apuntado, es muy ostensible que Arévalo Martínez, en la poesía de tema religioso, se divorcia ocasionalmente de su consabida sencillez para salpicar de conceptismo sus versos. Estos alambicamientos conceptistas hacen que la poesía religiosa del poeta luzca un aire de clasicismo con cierta hondura espiritual de finas incrustaciones de misticismo.

64. Cfr. Amado Nervo, *Primavera y flor de su lírica*, ob. cit.

3. La luminosidad

La luz es un elemento esencial de la poesía de los místicos. Para ellos Dios es la Luz increada (*Ego sum Lux Mundi*). Unirse a la Divinidad, por tanto, es *iluminarse*, vivir entre fulgores. Es por eso que la poesía mística se distingue por su claridad meridiana. Aunque los místicos con frecuencia hablen de la “noche oscura” de los sentidos, esa “noche” está invadida de resplandores.

Cuando Fray Luis de León escucha la música de Salinas, que lo transporta a la música celestial, siente que “El aire se serena/ y viste de hermosura y *luz* no usada”.⁶⁵ El mismo Fray Luis desde “esta cárcel, baja, *oscura*” contempla el cielo “de innumerables *luces* adornado”, y medita en la “*clarísima luz* pura/, que jamás anochece”.⁶⁶

La poesía de San Juan de la Cruz también resume esplendor; allí hay “llama de amor viva”, “lámparas de fuego”⁶⁷ y “noche amable más que la alborada”.⁶⁸

La poesía de Arévalo Martínez —al igual que la de los místicos— está ribeteada de incesante centelleo del que se desprende una alegría esperanzada, propia del optimismo cristiano fundamentado en el misterio pascual.

65. Fray Luis de León, *Poesías completas*, Buenos Aires, Sopena 1939, Pág. 10.

66. *Idem.*, Pág. 17.

67. Cfr. “Llama de amor viva”.

68. Cfr. “Noche oscura”.

a. *La noche que se ilumina*

Con la "Noche oscura", de San Juan de la Cruz sucede que es tan lumínica que por eso mismo uno puede quedar deslumbrado e incurrir en el error de creerla de veras *oscura*. En la famosísima poesía del místico carmelita hay una *tiniebla* guidora que hace que la "noche oscura" se convierta en "noche dichosa", pues el alma lleva por dentro una luz que "arde" y que guía "más cierto que la luz del mediodía", hasta tal punto que la oscuridad se torna más esplendente que la misma claridad del día, pues es una "*noche amable más que la alborada*".

Lo mismo dígase de la "Noche serena" de Fray Luis, con más fulgor que el mismo día, ya que en ella rebrilla "clarísima luz pura"/, que jamás anochece.

En la poesía religiosa de Arévalo Martínez, es muy notorio el juego de *luz y sombra*. Varios de sus poemas ostentan una aparente carencia de luminosidad, sobre todo en los primeros versos, pero de pronto, al concluir la lectura del poema, resulta que toda la poesía luce una reluciente claridad. En los últimos versos repentinamente brilla un destello que se va agrandando y se propaga a todo el poema hasta aniquilar las tinieblas que al principio se cernían sobre la poesía. Esta técnica se puede apreciar detalladamente en algunos poemas que a continuación se comentan.

La *noche oscura* de Arévalo Martínez se cristaliza en algunos versos de la poesía titulada "La senda":

Por la vía que sigues siempre se marcha solo;
tu mano en otra mano ya nunca sentirás.
Por la vía que sigues siempre se va en silencio;
la voz dulce y amada no se escucha ya.
En la senda que sigues no hay guía ni consuelo:
en la senda que sigues reina la *oscuridad*.
Y llega un gran cansancio y un gran abatimiento...
Por la senda que sigues se sangra al caminar...
Pero no temas, alma, Cristo marchó Él primero.
Sin luz y sin sonidos lleva a la eternidad.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 24.)

En el poema anterior, priva la desolación: el poeta marcha solitario y silencioso, sin guía, en medio de las *tinieblas*, mientras sangra al caminar. Todo denota una noche cerrada. Pero de pronto la poesía se reviste de un resplandor que se proyecta desde los dos últimos versos: "*Cristo*" (*Lux mundi*) y "*eternidad*" son los dos vocablos luminosos que están incrustados como dos antorchas en el poema y que desde los *dos últimos versos* envuelven en luz toda la poesía. Al final, *la senda oscura* deja de ser tenebroso camino para convertirse en *senda luminosa*.

Uno de los poemas más desoladores de Arévalo Martínez es el titulado "Navidad". Allí campea la angustia del poeta moderno, torturado por su razón. Parece escrito bajo la noche:

Pastores lo han visto.
Ha nacido ya.
¿En mi alma el Cristo
cuándo nacerá?

Mi alma tiene fiebre
sombra mi razón
y peor que un pesebre
es mi corazón.

Tocan las campanas
sus sonoras dianas,
su alegre din dan.
Males capitales
son los animales
que en mi pecho están.

Si lo limpias de una
lepra de razón,
como abierta cuna
es mi corazón.

Cristo, dolorida,
manos suplicantes
te hacen oración:
no tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 48.)

El estilo de villancico de la poesía engendra júbilo; pero aquí aunque *externamente* hay regocijo de campanas que tocan a rebato, *internamente*, en el poema, reina la tristeza. Se repite de nuevo la técnica de hacer brotar la luz en los *últimos versos* e invadir toda la poesía de fulgores hasta barrer con toda posible oscuridad. El villancico, en efecto, concluye con una quejumbrosa oración:

no tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón.

Estos últimos versos son una ventana abierta por la que entra la *luz* (de los villancicos, de las campanas) —en forma de esperanza sobrenatural— al alma del poeta. Mientras se lee el poema “Navidad”, se avanza como a tientas, en medio de la noche espiritual; al llegar a los últimos versos, ya todo está plenamente radiante.

Este procedimiento de enfrentar la luz y la sombra repercute hasta en los poemas que a primera vista no denotan problemática alguna. Así, la poesía “El Señor que lo veía”:

Porque en dura travesía
era un flaco peregrino,
el Señor que lo veía
hizo llano mi camino.

Porque *agonizaba el día*
y era cobarde el viajero,
el Señor que lo veía
hizo corto mi sendero.

Porque la melancolía
sólo marchaba a mi vera,
el Señor que lo veía
me mandó una compañera.

Y porque era la alma mía
la alma de las mariposas,
el Señor que lo veía
a mi paso sembró rosas.

Y es que sus manos sedeñas
hacen las cuentas cabales
y no mandan grandes males
para las almas pequeñas.

(*Los atormentados*, Pág. 58.)

El verso se desliza juguetón, tan candoroso que hay peligro de no darse cuenta de que “*agonizaba el día / y era cobarde el viajero*”. A pesar de que el día está por morir, la noche no llega a eclipsar por completo la luz, pues el Señor “hace llano el camino”, “corto el sendero”, envía “una compañera”, y “siembra rosas” a la vera del camino.

Al terminar de leer este poema, hay que recapitular lo sucedido en el mismo: al inicio “*agonizaba el día*”; ahora, al final, se sabe que el caminante logró llegar a su destino antes de que lo sorprendiera la noche, pues las “manos sedeñas” del Señor se industrializaron para hacer corto el sendero y llano el camino. En el poema, priva una *penumbra* que, sin llegar a la *oscuridad*, hace viable la ruta. Es porque Dios está presente (El Señor que lo *veía*) y su sola presencia barre las tinieblas. La poesía se comienza a iluminar en el último cuarteto. De allí se esparce la claridad a todos los versos.

Este procedimiento literario obliga a leer mentalmente los poemas de atrás hacia adelante. A Arévalo Martínez le gusta llegar a la luz partiendo de las tinieblas. Como San Juan de la Cruz también Arévalo describe una *noche oscura*, pero que en realidad es una *noche esplendorosa*.

b. *Luz y misterio*

Para el místico, el *Dios escondido* —el de la Biblia— permanece invisible, inaccesible, incomprensible. “Nadie ha visto a Dios”, afirma el evangelista San Juan (Juan, I, 18). La noche de los sentidos y del espíritu, de que habla la mística, es el signo del acercamiento de Dios en el centro de su *incomprensibilidad*. De aquí el *misterio*, lo *oscuro* de la vida, la *tenebrosa nube* que envuelve al místico. Su verso por eso mismo proyecta *luz y oscuridad* a un tiempo, porque el místico por la fe sabe que esa “tenebrosa nube” está preñada de la claridad divina. San Juan de la Cruz interpreta típicamente esta paradoja en los versos:

Cuanto más alto se sube,
tanto menos entendía,
que es la *tenebrosa nube*
que a *la noche esclarecía*;
por eso, quien lo sabía
toda ciencia trascendiendo.

(“Entreme donde no supe”)

Muy atinadamente, Valbuena Prat hace resaltar que la personalidad de San Juan de la Cruz, es “luminosa y sumida en las tinieblas”.⁶⁹ Arévalo Martínez, como el santo carmelita, avanza decididamente hacia el *misterio*, se envuelve sin temor en la *nube misteriosa* (oscura) de la vida y vuelve de ella cantando con verso iluminado por la fe. Para el poeta todo es Amor, reflejo de la *divina hoguera*.⁷⁰ La vida y la muerte —lo más antitético— para él se originan en el mismo Fuego increado (el Amor) y por tanto son *relucientes*:

69. Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 7^o, 1963.

70. Cfr. *Por un caminito así*, Pág. 57.

Y son tal vez *muerte y vida*
proceso del mismo *amor*
de una *lámpara* encendida
en el *fuego* del Creador.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 31.)

Arévalo Martínez se retrata por medio de la imagen de un árbol que *arde* jubiloso —aunque con temblor— ante el *misterio* de la vida:

Y al cielo azul abrí mis ramas
tan intuitivas, temblorosas,
cual si yo todo ardiese en llamas
ante el *misterio* de las cosas.

(*Las rosas de Engaddi*, Pág. 58.)

Con otra imagen de tipo plástico, el poeta muestra su alma, estática y dinámica a la vez, en el *misterioso* tramo de una escalera:

Así está mi alma, tranquila, adormida,
en el *misterioso* tramo de la escalera
en que se contemplan, *con luz encendida*,
los dos hemisferios de una misma esfera.

(*Por un caminito así*, Pág. 55.)

El tramo de la escalera (la vida) es *misterioso*; el alma del poeta está envuelta en la *nube oscura*, pero no falta la luz; lo divino circunscribe al poeta y, al estar rodeado de Dios, se encuentra como entre dos polos de luz que traspasan la *nube tenebrosa*.

No es de extrañar, entonces, que el poeta afirme que él avanza “por un caminito así”, “lleno de *sombra de encanto*/ con *misterioso horizonte*”⁷¹ y añade:

Por un caminito así
una vez yo me *perdí*
y fui a parar a la *gloria*
por un caminito así.

(*Por un caminito así*, Pág. 10.)

El *misterioso horizonte* queda clarificado cuando el poeta va a *parar a la gloria*. En el pensamiento cristiano, la *gloria* es el culmen de la luminosidad porque allí está Dios.

71. *Por un caminito así*, Pág. 10.

La luz que reverbera en los versos de Arévalo Martínez tiene su origen en ese escrutar el *misterio*, en ese introducirse en la "nube tenebrosa" de la que el poeta sale con una aureola radiante que le brinda la fe.

c. Amar es iluminarse

Desde siglos inmemoriales, el fuego ha sido un símbolo clásico del amor. Los místicos se han apropiado de este simbolismo; para ellos amar es incendiarse en el *Fuego* divino. San Juan Evangelista define a Dios con una sola palabra: *Amor*, "Deus est Amor" (I Joan. 4, 8). Dios, en el lenguaje místico-simbólico, es fuego que abrasa.

En la poesía religiosa de Arévalo Martínez, la concepción de Dios como Fuego es hilo incandescente que va enhebrando sus versos, que, por eso mismo, resultan de una claridad meridiana. Para el poeta, Dios es una inmensa *hoguera*; las criaturas son *chispas* desprendidas de esa hoguera; así lo expone en su poema "El"

El me ha traído aquí.
El me llena de sí.
El me sacó de sí, de su hondo centro
como *chispa* que brota de la *hoguera*,
que en toda su extensión se encuentra dentro
aunque pudo soñar que estaba fuera.

(*Por un caminito así*, Pág. 57.)

De aquí que, en su experiencia místico-poética, amar a Dios es *arder*, incendiarse, ser consumido por el fuego divino. Su misión y anhelo de poeta con ansias de misticismo es quemarse:

Ha sido tal vez mi suerte
ser una *rama encendida*
que se apaga, consumida
por su deseo de verte.

(*Poemas de R. A. M.*, Pág. 163.)

El verso religioso de Arévalo Martínez irradia resplandores porque el poeta, al estar en contacto con Dios, se ha contagiado de fosforescencias divinas que rebrillan en su mirada:

Que miré tanto el camino
suyo postrado de hinojos,
que si hoy se mira a mis ojos
se ve un *resplandor divino*.

(Llama, Pág. 38.)

Para Arévalo Martínez el mundo entero es emanación de Dios, de su Amor, de su Fuego y por eso el mundo es *luminoso*:

a. *El amor:*

Tal vez, Señor, una *llama*
no sea más que un *amor*.

(Llama, Pág. 31.)

b. *El dolor:*

Y quién sabe si el *dolor*
no sea más una *llama*

(Idem.)

c. *Vida y muerte:*

Y son tal vez *muerte y vida*
proceso del mismo *amor*
de una *lámpara encendida*
en el *fuego* del Creador.

(Idem.)

d. *La mano de Cristo:*

Más refulgente que un astro
y con una *luz* más pura,
blanca mano de alabastro,
quién mirara tu blancura.

(Idem.)

El mundo poético de Arévalo Martínez es un mundo generado en el Amor y por tanto un mundo *luminoso*.

Después de estos escarceos en la poesía religiosa de Arévalo Martínez, es fácil advertir el anhelo constante del poeta por conformar su estilo al de los místicos. Esto se puede evidenciar en la manera típica con que el poeta elabora sus símiles de factura muy similar a la de los místicos españoles y franceses. El abandono de su peculiar sencillez para incursionar en el conceptismo, cuando escribe poesía de tema religioso, es también una pista para subrayar la preocupación constante del poeta por imitar el estilo de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. La técnica del juego de luz y sombra hasta lograr la *tiniebla por exceso de luz* —original de la Mística— no deja lugar a duda acerca del deseo del poeta por aproximarse a dicha poesía.

Estos detalles literarios llevan a la conclusión de que la poesía religiosa de Arévalo Martínez —aunque técnicamente no se pueda llamar *mística*— por momentos está ribeteada de cierto aire de misticismo que le infunde hondura espiritual, sabor a clásico, y la hace destacar por su calidad entre la poesía de tema religioso de la literatura hispánica.

V

A MANERA DE CONCLUSION

A. En la obra poética de Arévalo Martínez convergen dos épocas que deben ser deslindadas para profundizar certeramente en el estilo y características creativas del poeta. En su poesía de juventud (*Maya y Los atormentados*), se evidencia la impronta modernista con patente influjo de Darío. Se busca con insistencia lo sinestésico, el colorido, la musicalidad, el decorado. Aunque algunos críticos se prodigaron en elogios al poeta, la obra posterior se ha encargado de demostrar que los logros poéticos de sus dos primeros libros eran bastante parcos.

Su segunda época (*Las rosas de Engaddi, Llama, Por un caminito así*, y la obra restante) revela un denodado esfuerzo por conseguir una poesía más intimista, sentimental y sencilla. En este aspecto, el poeta se manifiesta como uno de los innovadores de la poesía hispanoamericana.

Mientras la poesía de Arévalo Martínez enfilea por una ruta de refinada sencillez a medida que se despoja de los influjos darianos, en la prosa el poeta continúa siendo un devoto cultor del estilo modernista. Esta peculiaridad es de importancia para no desorientarse ante los juicios de algunos críticos, basados en una parte de la obra, y en los que se insiste en considerar a Arévalo Martínez exclusivamente entre los poetas modernistas, cuando no fue dentro de dicha escuela en la que dio su nota definitiva como poeta. El error básico estriba en identificar al refinado estilista de *El hombre que parecía un caballo*, y otros cuentos similares, con el candoroso escritor de *Por un caminito así*.

= En su poesía de madurez, Arévalo Martínez se afana por burilar un verso a un tiempo sencillo y sutil; las imágenes se desnudan de sonoridades y oropeles; ya no se busca la visión