

EL VOCABULARIO ROMANTICO DE CARLOS A. SALAVERRY

José Miguel Oviedo

INTRODUCCION

Pocas generaciones como la romántica han tenido —comparativamente— tantas posibilidades para expresar sus sentimientos e ideas. Volcar el contenido emocional y conceptual con la liberalidad más grande, era un hecho que definía a los románticos más selectos del siglo pasado. Ya lo dice Allison Peers al tratar de la forma romántica: "A este respecto vuelve a ser esencial la libertad; libertad en el lenguaje, en el estilo y en el metro"¹.

La forma, la expresión, está, pues, íntimamente ligada a la característica primaria del Romanticismo: la libertad. Surge así la revaloración lingüística del siglo XIX, que luego alcanzaría perfiles más estables con el Modernismo. Pero todavía tenemos que retroceder en el tiempo y emparentar el Romanticismo con la renovación del léxico que supone la Revolución Francesa y la Enciclopedia. El espíritu revolucionario comprendió bien pronto que una de las maneras de perennizar sus conquistas y defenderlas, era conseguir la unificación de la lengua. Fueron ellos quienes elevaron de categoría a la lengua nacional (la lengua de los ideales políticos) y los que hicieron desaparecer la lengua administrativa, de la clase alta (signo de la desigualdad).

Los románticos tomaron como suyos estos postulados. Su simpatía por la lengua popular fue tan grande que, entre ellos, se consideró que

¹ Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, (1954). T. II, pág. 498.

la literatura no era sino una exaltación de aquella. Es más: advirtieron que, ideológica y morfológicamente, la lengua oral era la encargada de enriquecer toda la lengua escrita y darle su particular fisonomía.

Pero por otro lado, el léxico del siglo XIX sufre grandes transformaciones debido al florecimiento de los estudios científicos y al cambio de la actitud humana frente al mundo, gracias a la filosofía liberal. El vocabulario tiene ahora dos grandes fuentes: una, representada por la lengua oral o popular, y otra que se vincula al léxico de los especialistas, de la Ciencia, de la Historia, etc.

El romántico se impone entonces la tarea de acercar estas palabras "técnicas" al nivel del pueblo, hacerlas de uso común. Y en esto, Francia se mantuvo siempre a la cabeza. Con Víctor Hugo y Flaubert la lengua francesa escrita aparece haciendo concesiones a las voces y a los giros populares. Y por primera vez, el pueblo tiene conciencia de ser colaborador en este vasto trabajo. España y América derivarán más bien por el camino de la grandilocuencia y la verborrea. Más libres, sacrificaron sus ideales lingüísticos y prefirieron, generalmente, musicalidad y sugestión a cualquier contenido ideológico. "Hinchados, palabreiros y vacíos de sentido" los llamó Valera, un ecléctico de cuya visión serena no podemos dudar².

Ciertamente esos son los errores que, en mayor o menor grado, heredó nuestro Romanticismo. Los excesos y pintoresquismos se introdujeron demasiado en la literatura romántica peruana, gracias más que nada a la llamada tendencia "social" que prevaleció entre nuestros poetas³.

Por otra parte, la ausencia de un atisbo de filosofía (tipo Espronceda) o de un auténtico sentido del *mal du siècle* (tipo Larra, Byron), y el pintoresco trasplante de la cosmovisión europea a nuestro con-

² Citado por Allison Peers, op. cit., t. II, pág. 499.

³ Luis A. Sánchez, *La Literatura Peruana*, Asunción, (1951), t. VI, pág. 42: "Como en todas las literaturas, nuestros románticos cedieron al impulso retórico, a la hinchazón expresiva. No era un defecto entonces. Acaso, mañana tampoco lo sea. Dueños de un lenguaje por primera vez libre de constantes limitaciones de todo tipo, incluso el político, abusaron un poco de la palabra". Este juicio se amplía y aclara en el artículo del mismo autor *Nuevas Notas sobre el Romanticismo Americano* (Universidad de Antioquia, t. XXXI, Nº 122, pág. 449): "La fórmula romántica europea y española pone mayor interés en la expresión, en el aspecto estético, en la multiplicidad de metros y consonancias, es decir, en algo exterior, estético, casi diríamos barroquizante. La nuestra tiende a menudo a lo social, no por imitar a Hugo, sino porque desde *Noches tristes y día alegre* (1819) de Lizardi, surge entre los escritores nuestros un gran cuadro de problemas insolutos, a que la literatura debe servir... románticamente, esto es, con desprendimiento y fanatismo, con exclamaciones y figuras, a retórica y entusiasmo desmedido".

tinente³, hizo que la pobreza de ideas y la insinceridad de los sentimientos de muchos poetas se disimulase con el rico ropaje de las palabras ampulosas, las lágrimas en abundancia y las frecuentes menciones al ciprés. Esta falta general de franqueza recayó, aún tratándose de nuestros mejores representantes líricos, en el cultivo de lo bonito, de lo banal y de lo francamente ridículo. Salaverry no escapó a estos defectos. No habría más que citar su poema *Un recuerdo*⁴, bajo cuyo título especifica: *De la señora Francisca Alvarado de Cucalón*, para verlo deshacerse en elogios como éstos:

Fué su infancia la lumbre de una estrella
 En el materno hogar esplendorosa,
 Y en el honesto tálamo de esposa
 Nunca apartó de la virtud su huella... (pág. 178).

Y la libertad romántica⁵ sigue haciendo daño a nuestro poeta al ocurrírsele filosofar sobre la muerte a propósito de un camarón "amortajado de carmin y rosa" (pág. 204).

Sin embargo, cuando Salaverry vuelve a los límites de la moderación, hace gala de un vocabulario generoso, bastante variado y, sobre todo, musical. Pero esto es todo o casi todo: no podemos hallar en su poesía muchos conceptos e ideas que se defiendan más allá de lo que las exigencias de la rima permitan. Hay en él una inconstancia notable, a veces falsamente romántica, que lo lleva a adorar y maldecir, alternativamente, los mismos objetos. Además, su obra es tan desigual que hacer una valoración de conjunto resulta casi imposible. Reconociendo,

³ Manuel Pedro González, José María Heredia, *Primogénito del romanticismo Hispano*, México, (1955), pág. 40: "En los países hispanos —sin excluir a España—, por lo mismo que en ellos el romanticismo no fue un brote autóctono y espontáneo sino una moda tardíamente importada, estos aspectos toscos y extravagantes alcanzaron proporciones pavorosas".

⁴ Carlos Augusto Salaverry, *Albores y Destellos*, Havre, 1871. Esta es la edición que manejamos para todas las citas del poeta.

⁵ El exaltado amor de Salaverry por la libertad en todo campo, puede testimoniarse con este artículo suyo aparecido en *La Revista de Lima (Poesías patrióticas y religiosas*, t. VII, 1863, pág. 150) en donde, a propósito de la obra de Clemente Althaus, dice: "Si! La libertad es la musa de la América, y todos, con infatigable ardor, debemos buscar la nueva forma de la nueva poesía, el canto épico de otra Iliada, cuyo principal héroe sea el pueblo, armado, corriendo victorioso a la conquista de la libertad de la tierra... El clasicismo no es otra cosa que el despotismo del precepto literario, y la poesía de nuestros jóvenes vates, el canto de la América, no puede someterse a otro yugo que el de la RAZÓN, ni a otra ley que la de la naturaleza, ni a otro imperio que al del genio de la libertad...".

pues, esta irregular calidad poética de Salaverry, no participamos totalmente de la afirmación (si bien es sólo comparativa) que hace Luis Alberto Sánchez al tratar del romántico peruano:

“La variedad de metros y temas de Salaverry le otorgan un lugar eminente entre sus contemporáneos. Su acento es mucho más sincero, y su vocabulario más rico que la mayoría de éstos”⁶.

Su obra lírica, reunida bajo el título *Albores y Destellos*, puede dividirse en tres grandes grupos:

- 1) La poesía patriótica, “filosófica” y, eventualmente, amorosa de la primera parte del volumen, y que da título a la obra.
- 2) La poesía satírica, burlesca y, diríamos, “costumbrista”, de la sección “*Diamantes y Perlas*”.
- 3) La poesía amorosa y elegíaca de “*Cartas a un Angel*”.

Indudablemente, es esta última la de mayor valor y la que ha dado fama al poeta. Sin embargo, literariamente, no es menos importante su poesía de intención patriótica, de apreciable técnica y de aliento sostenido.

Sucede ahora algo curioso: sin mayores escrúpulos calificaríamos como de mal gusto la poesía corta de “*Diamantes y Perlas*”; sin embargo, para la reconstrucción de su léxico es invaluable. ¿Por qué? Salaverry nos ha llegado tradicionalmente rodeado de una aureola de cantor delicado, aristocrático y refinado. Pero cuando nos damos con estos limeñísimos apuntes que son en verdad sus *Diamantes* advertimos que estamos tratando con otro Salaverry, el poeta criollo, el bohemio que nos confiesa:

Como escribo y los sábados trasnocho,
nada más natural que me durmiera... (pág. 222).

Y que completa el cuadro cuando desenfadadamente exclama:

Tenga yo una botella y mi Manonga,
Y váyanse al demonio los poetas,
Los frailes y Platón con su idealismo (pág. 227).

He aquí un aspecto inexplorado del romántico piurano. Su incisiva ironía y el gracejo con que se burla de lo generalmente respetado —inclusive la religión— llega, en sus mejores momentos, a hacernos pensar

⁶ L. A. Sánchez, op. cit., pág. 79.

que Salaverry muy bien pudo, si se lo hubiese propuesto, alcanzar un lugar entre los satíricos de la época.

Pero desgraciadamente estos momentos no son muchos y, en general, se puede afirmar que esta poesía es de calidad inferior y que algunas veces llega al borde mismo de lo chabacano y pedestre. Pero elevándonos sobre estas deficiencias, la sinceridad y la rudeza expresiva bastan para hacerla materia propicia de un estudio como el que nos proponemos. Su importancia es, pues, extrapoética. A su debido tiempo volveremos a hablar de ella.

CAPITULO I

EL ALMA DEL POETA: SUS SENTIMIENTOS

He aquí un aspecto primordial en Salaverry. El es un poeta sentimental, amoroso por esencia, y la expresión de su mundo erótico constituye la raíz misma de su poesía, la médula de su inspiración. ¿Es más artista Salaverry cuando nos habla de sus íntimos conflictos que cuando divaga sobre el paisaje encantado que lo rodea? Evidentemente que sí; inclusive, en este aspecto de su lira, presenta un intento de organizar sus sentimientos en relación con el plano ideológico: la muerte, Dios, la religión, si bien lo hace en forma casi siempre incoherente.

Esta preponderancia del sentimiento en la obra de nuestro romántico puede medirse perfectamente por la vía del léxico. Basta decir que la palabra *lágrima* es la más frecuente en Salaverry: aparece no menos de 60 veces. Además, *llorar*, *lloroso*, *llanto* suman un total de 63, sin olvidar tampoco expresiones como "*raudal tributario de tus ojos*" (pág. 42), "*tus pupilas se anegaban*" (pág. 277), "*perlas que se caen de tus ojos*" (pág. 386). Creemos no equivocarnos al afirmar que la característica más notable de la poesía salaverriana es su sentimentalismo lacrimoso. El llanto corre a raudales por sus páginas a propósito de todo; de amor, por supuesto, y en primer término; ante las frías tumbas y los sepulcros que lo estremecen con patéticos pensamientos, ante la contemplación del mundo idílico, a veces un poco infantil, que lo rodea. Lloro también de patriotismo, llora recordando los días de la infancia; llora, en fin, como el mismo dice:

...*del ocaso hasta la aurora*... (pág. 209).

Es en este campo donde el romántico se halla más a gusto. El sentimiento lo desborda y requiere del mundo mayor atención por su dolor. Trata de que el paisaje se conmueva y cuando lo logra, arremete contra la indiferencia, ante la cual su pena siempre fracasa. Ahora podemos comprender por qué el mejor elogio que pueda hacer de Cas-

tilla en el poema 28 de Julio —que significativamente, y contra lo que se podría esperar, no es una regocijada loa por la fecha, sino el recuerdo doliente y bañado en lágrimas del héroe— es el siguiente:

Luchó por la ambición de *ser llorado*
¡La más bella guirnalda de la tierra! (pág. 45).

Y cuando se acerca a la tumba de Felipe Pardo comprendiendo que nada puede hacer por él, dice que, de cualquier modo, su plegaria.

Añadirá una *lágrima* a tu aureola (pág. 53).

La exaltación sentimental es un rasgo típicamente romántico. Esta nueva valoración del mundo, la importancia dada al *¡yo!*, desemboca en la melancolía individualista que envolvió al mundo decimonónico con característica constancia. Díaz Plaja reconoce que "la elevación de lo sentimental a un primer plano de interés es una de las características centrales del Romanticismo literario"⁷.

1) *El amor*.

Es, lógicamente, tópico abundantísimo; sólo se ausenta por unos momentos en sus *Diamantes y Perlas*. Por el contrario, *Cartas a un Anjel*, lo mejor de su poesía, es un canto único a la amada hecho de alabanzas, recuerdos y suaves reproches. Hay que reconocer que si en algún momento Salaverry es sincero, tiene que serlo cuando escribe estas poesías. El mismo decía de ellas en la dedicatoria —presentación del poemario a Luis Benjamín Cisneros:

"Demasiado históricas para ser ingeniosas, demasiado sentidas en el momento de escribirlas para ser de una corrección intachable, no contienen más que una sola imagen, un solo pensamiento, una sola palabra, multiplicada por el infinito: *Amor! Amor!* poema más fácil de hacer que de escribir" (pág. 231).

"A los veinte años, *el amor* conduce a la poesía; después la poesía conduce *al amor*" (pág. 232).

Su concepción es fuertemente idealista; no pasan de dos las veces en que el poeta se atreve a burlarse del amor o de la mujer, y en todo

⁷ G. Díaz Plaja, *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, Madrid, 1942, pág. 87.

caso lo hace con cierta benévola ironía. El amor aparece tan suavizado, tan envuelto en las gasas de lo irreal, que no siempre es fácil distinguirlo del simple requiebro o del "capricho" amoroso: su amor no tiene el ardor de la pasión. La ternura ronda siempre muy cerca cuando habla de su amada⁸. Generalmente será una "niña gentil" lejanísima del tipo femenino sensual. Revisense estos epítetos: "*Crisálida de amor*" (pág. 242), "*mi paloma*" (pág. 264), "*ella es para mí el sol de la mañana*" (pág. 315), "*mi sol, mi porvenir*" (pág. 379). El calificativo más frecuente es el de "*ángel de amor*" o "*ángel de mi vida*", repetidos con intención tipificadora a todo lo largo de sus *Cartas*. El amor mismo es llamado "virgen amor" o, personificándolo, "el ángel del amor".

De acuerdo con esta concepción, la mujer es elevada a categoría superior y surgen las comparaciones con la esfera de lo supraterráneo hasta hacernos creer que la mujer es un ser de naturaleza diferente. El vocabulario se nutre de expresiones como éstas:

Ella es la flor de misteriosa escencia [sic].
.....

Lágrima de los cielos desprendida,
Por la piedad de Dios. Ella, en el mundo,
Es el espejo que retrata el cielo
En el divino azul de su pupila... (pág. 58)

Arbol del cielo de divino fruto,
Dios la hizo bella para ser amada... (pág. 59)

Nevada rosa, en el Edén nacida (pág. 357)

Las mujeres son flores del paraíso (pág. 248).

El mismo poeta confiesa que el amor baña su voz en "religioso aroma" y que en su pecho vibra "un eco que tiene algo de divino", en el cual reconoce inmediatamente "la palabra muda del destino". Este rasgo reaparece más poetizado cuando en una imagen de gusto esproncediano dice a la amada:

...surcas los amores en mi barca,
Cual mensajera mística del arca
Las ya serenas aguas del Diluvio (pág. 380).

Y no deja de insistir en que la "inocencia adormecida" de su amor está velada constantemente por "el ángel del pudor". Por eso, aún a la hora del desengaño, Salaverry vuelve a recorrer epítetos semejantes

⁸ El mismo parece adelantarse esta tendencia cuando dispone:
Tú me darás tu amor; yo la ternura (pág. 218).

para contrastarlos con las imprecaciones que, asimismo, nos recuerdan la filiación mística del amor:

Muger! dulce caricia de un instante,
 Mujer! hermosa lágrima del cielo,
 Mujer! confusa unión de fuego y hielo,
 De amor y de desdén!
 Muger! [*sic.*] rayo de luz del paraíso,
 Copa de hiel de borde almibarado,
 Del cielo ángel maldito y desterrado,
 Serpiente del Edén! (pág. 345)

Dulce paloma, y... alma de serpiente (pág. 369).

El amor es un sentimiento que transforma la visión poética convencional. Hay un vuelco total en lo que podríamos llamar la tabla de valores de Salaverry, cuando el amor se hace presente. La mujer, de pronto, preside todo y hace que el poeta no entre en distinciones y sintetice alborozadamente:

Todo es amor... (pág. 88)

expresión que no anda lejos del "Yo amaba todo!" de Espronceda. El sentimiento amoroso inunda el mundo y lo conmueve:

Y es amor hasta el aire que respiro! (pág. 295).

Y, consecuentemente, la amada asume la responsabilidad de justificar la nueva vida del romántico; los dolorosos recuerdos que le quedan al momento del desengaño, son éstos:

Mi universo eras tú, tú eras mi gloria (pág. 363)

*Y para mí la tierra no existía:—
 Tú lo eras todo, el universo, nada!* (pág. 381).

La mujer se hace incomparable sencillamente porque lo es todo y ya no pueden servir las referencias clásicas al paisaje: la poesía tiende al intimismo, se reconcentra en sí misma. Muy bien se expresa este sentimiento de impotencia de recurrir al paisaje, en los siguientes versos:

Mas tú no eres vestal, ni flor, ni ave,
 ni ola del mar, ni nube sonrosada:
Tú eres todo a la vez, tú eres la nada
 Con rostro de muger [*sic.*] (pág. 345),

Obsérvese el desprendimiento de las frases usuales en favor de fórmulas más personales y sugestivas. Salaverry olvida los fáciles expedientes y habla con mayor humanidad.

A todo esto, el poeta se desconcierta y no atina a dar con la verdadera razón del cambio. Habla entonces de un "desconocido afán" que lo domina. Todos los intentos de definirlo están teñidos con esta incertidumbre, con el vago encanto del misterio tan amado por los románticos:

Amor! Sol de las almas! *gran misterio*
De tinieblas y luz, de muerte y vida... (pág. 166)

No sé si es un pesar,
No sé si es un placer... (pág. 258)

Es un misterio, sí,
Que no acierto a explicar [*sic.*]
No sé que pasa en mí... (pág. 259)

Qué son estos suspiros de ardoroso
Frenesí?

.....
Sospecho, madre mía, que es el amor! (pág. 260-1)

No sé qué impulso irresistible... (pág. 294)

Ese afán incierto... (pág. 320)

Sin embargo, aunque no lo comprenda bien, está seguro de que el amor le trae aquello que más le hacía falta: una "ilusión" y una "esperanza". Ambas expresiones se repiten con frecuencia —más la segunda— dentro de su obra lírica: "Dulce ilusión de los amores" (pág. 61), "vana ilusión" (pág. 165), "un cielo es la esperanza de tu amor" (pág. 253), "la voz de mi esperanza" (pág. 255), "un mundo de esperanzas me ilusiona" (pág. 255), "flor de mi esperanza" (pág. 312). Pero esto no dura mucho. Pronto aparece el desengaño, la ruptura del mundo idílico formado por el romántico alrededor de la mujer "para el amor nacida". Otra vez lo acosa la insatisfacción y se rebela contra lo que amó. Ahora le oímos decir que

...son en el mundo los amores
Lumbre fugaz de artificial mentira! (pág. 166)

o se lamenta al ver que

Ay! Todo es sueño! (pág. 311)

... Tu amor, que yo soñaba inmenso,

 como el grano de incienso
Es humo! — ¡nada más! (pág. 364).

Las expresiones de reproche inciden una y otra vez sobre lo efímero y engañoso que resultó tanta ilusión. El pesimismo lo invade y vuelve a intentar la definición del amor, pero con un sentido más realista:

Pero, qué fué tu amor? *Fugaz meteoro,*

 Nota de un dulce cántico sonoro
 Que se fué y pasa en *fujitivo vuelo!* (pág. 358)

y reconoce que sus "esperanzas dichosas" son apenas

... *brillantes mariposas*
 Y que al tocarlas... ¡¡se van!! (pág. 356).

El desconsuelo adquiere un toque de rebeldía cuando nos pregunta:

Y por qué amar...

 Si es el amor de la mujer que olvida
Humo! tierra! ceniza! viento! nada!
 Mentiras de oropel? (pág. 240).

El abismo de una crisis se abre ante el romántico; la vida vuelve a ser la misma tortura de antes y no lo alienta ninguna ilusión. La mujer baja de las nubes a la tierra para recibir la triste despedida del poeta:

Adiós! *Albor y noche* de mi vida! (pág. 369).

Y cuando el ataque del *mal du siècle* acentúa sus estragos, describe su lastimoso estado en estos términos: "*Vana ilusión: un implacable tedio*" (pág. 165), "*la vida cúbrese de llanto y tedio; el hastío va llegando*" (pág. 283). Ante tal situación, le quedan tres soluciones: la muerte, simbolizada repetidamente por el "ciprés" y el "sudario"; la romántica disposición en busca de libertad:

Huyamos! (pág. 324)

o, si no, la más frecuente, el consuelo con las "memorias del amor". El recuerdo de la pasada ilusión que lo iluminó por breves momentos es el recurso más típico de Salaverry para sobrellevar melancólicamente el fracaso amoroso: "Recordar es amar con la memoria" (pág. 386), "todo el pasado de tu amor es mío" (pág. 387). Escuchémosle consolarse:

Cabellos, joyas, cartas perfumadas,
Flores ya sin olor, descoloridas,
Reliquias de ilusiones apagadas,
Esperanzas del tallo desprendidas.
Me hablaban de su amor! (pág. 239).

Mayor regusto por el decadentismo no se puede pedir: el romántico ha llegado al más alto grado morbosidad sentimental.

2) *La ternura.*

Puede afirmarse que si hay algún tono de flujo constante en nuestro romántico, ese es el de la ternura. Pero su presencia no adquiere frecuentemente las preferencias de un primer plano, sino que, por el contrario, se desliza por las páginas de *Albores* como un ritmo tácito, remansándose aquí y allá, sin tener los caracteres nítidos del amor ni destacar precisamente por la belleza de su expresión. Conformar y alienta los diálogos idílicos, pero como sentimiento aparece un poco vagamente, con tintes apagados, aparte de ser bastante desigual en calidad.

Aquí juega un papel de importancia la inclinación salaverriana por la evocación del pasado. Acabamos de ver que la "memoria" es su recurso de evasión ante la ingratitud femenina; de allí surge el tierno mundo mágico del poeta —proyección de sí mismo— que le hace olvidar el amargo presente. Se recuerdan los floridos días de la infancia:

Juegan al amor dos niños
Llenan de encanto y belleza,
Con la cándida pureza
De los primeros cariños (pág. 267).

Te veo...
Blanca ilusión de mi nocturna vida
Galanamente y con pudor vestida
Tal como te ví la vez primera (pág. 300)

Del infortunio en la ignorancia ciegos,
Inventando ternuras y cariños,
Cediendo yo a tu amor y tú a mis ruegos,
Horas pasaban de infantiles juegos
Los dos sonriendo como alegres niños (pág. 382).

La reconstrucción de tan bellos momentos se apoya en estas expresiones: "Sonrisa de la infancia pura" (pág. 56), "niña gentil" (pág. 269), "infantil candor" (pág. 269, 372) tu aroma de inocencia rara" (pág. 302). La insistencia en el recuerdo de lo pristino, de lo puro, se mantiene vivamente cuando el romántico entra en sus habituales comparaciones con el paisaje. Ahora, por supuesto, lo impresionarán las horas del amanecer, los cristalinos riachuelos, el perfume de los capullos:

Ella, al *primer albor de la mañana*,
Como el cristal de *transparente arroyo*
Que entre arboledas mana,
Sin sospechar del mundo los dolores
Su *casta huella* deslizó entre flores... (pág. 56-57)

Pura como el perfume de las rosas
Tierna y feliz como el *primer suspiro* (pág. 57-58)

Tú eres *cerrada flor* que espera el día (pág. 166).

Sigamos viendo más comparaciones: "Albo pecho de azucenas y candor" (pág. 247), "entreabierta rosa" (pág. 250), "leve al céfiro igualas", (pág. 273), "tu seno de blancos lirios y rosas" (pág. 325), "coronada de rosas y jazmines, lozano jardín de primavera, (pág. 334), "eres ola del mar" (pág. 344), "lucero de mi noche oscurecida" (pág. 357), etc. La figura de la mujer aparece debilitada por el recuerdo; no hay fijeza, las metáforas se suavizan, se dulcifican hasta lograr el tono requerido de tierna lamentación. Los animales pequeños sirven ocasionalmente para crear el símbolo: "Tú, gilgero (*sic.*) que suspiras" (pág. 280), "leve mariposa" (pág. 287), "pobre paloma" (pág. 336). No pocas veces Salaverry asegurará el clima de ternura por un camino más fácil: la simple mención de expresiones independientes unidas asindéticamente, sin atender a la coherencia. Así, por ejemplo, alude a su "mundo de ternezas":

Y luego... ¡qué suspiros! ¡Qué sonrojos!
¡Qué súplicas! ¡Qué aliento contenido! (pág. 331)

Suspiraban confundidos
Halagos, quejas, latidos,
Besos, caricias, congojas (pág. 354).

Sin embargo, ninguna de estas fórmulas perfila propiamente, la mayoría de las veces, el sentimiento de la ternura. Son la eufonía, la dulce sonoridad, el ritmo, los encargados de sostener casi todo senti-

miento tierno. Cuando hablemos de los valores fónicos volveremos a verlo.

3) *El odio.*

El romántico es esencialmente un rebelde. No soporta ningún sistema social, político o moral; lucha contra todas las concepciones tradicionales de la vida sin importarle mayormente la utilidad de su esfuerzo: se opone simplemente porque todo encasillamiento lo ahoga. Es enemigo declarado de la realidad y no puede vivir sino en ella. Su drama es la imposibilidad de reformar lo establecido; ante esto reaccionará en dos formas: se refugiará en la fantasía y en una coloreada idealidad o —si no tiene ya más esperanzas— acabará descerrajándose un tiro en la sien. El suicidio es la culminación más frecuente de la rebeldía romántica. En cualquier caso, su figura es la de un ser desadaptado.

No podemos dejar de recordar, hablando de este aspecto, la sátira de Miguel Agustín Príncipe conocida como *El Bajón Romántico*, en donde se ridiculizaba la rebeldía ciega de los poetas líderes del movimiento, y su manera más corriente de expresarla:

Maldición y maldición
y cien veces maldición...⁹.

Ciertamente, maldecir personas o cosas es el síntoma más seguro de la insatisfacción del romántico; síntoma que también está presente en nuestro Salaverry. No es coincidencia que "maldito" sea su insulto preferido: aparece no menos de ocho veces, generalmente como expletivo. Pero, ¿a dónde dirige Salaverry sus maldiciones e insultos? Tiene tres objetivos principales: el primero, los enemigos de la Libertad; segundo, la sociedad (en especial, los críticos) y por último, en grado mucho menor, la mujer.

Su poesía de tipo patriótico está plagada de acusaciones virulentas a España, en cuanto este país significaba para él esclavitud, egoísmo, tiranía; en una palabra, negación de la libertad, su máximo ideal. En el poema *Dos de Mayo* se leen estas diatribas:

...y el trono de Isabel Primera
Hoy por *indigna prole* escarnecido,
Muestra a la luz el amarillo espolio
Que, un día fue bandera
De hazañas asombrosas,
Y hoy *palinodia vil* de lo que ha sido! (pág. 18).

⁹ Citado por Allison Peers, op. cit., t. II, pág. 626.

El poeta recuerda los episodios de la guerra con España y no puede contener su indignación nacionalista:

En tanto el pueblo, idiota,
Ya sin calor en la *agoiada* arteria,
Canta los triunfos de la ibera flota.
Paseando su baldón y su miseria
Bajo el arco triunfal... ¡de su derrota! (pág. 18).

El odio alcanza caracteres de verdadera injuria cuando habla del pueblo español: "canalla" (pág. 19), "pleve" (*sic.*) "hipócrita y menguada" (pág. 19), "la estúpida fe de sus monarcas" (pág. 20), "su avarienta mano, ¡infanticida!" (pág. 21), "su penacho de batalla tan negro como el alma del delito" (pág. 21). La Iglesia tampoco se salva cuando Salaverry desata su ardor anticolonial:

Oh! así, también, católica y romana,
Al sol del Evangelio, alzaba un día
Del Santo oficio la *maldita* enseña:
Y plácida y risueña,
Al lúgubre clamor de la campana,
Gozaba de su triunfo, y sonreía
En el rojo *festin de carne humana*
Que llamó auto de fe de la herejía! (pág. 21)

...tú ¡villana!
Eres, vestida con tu *vil* sotana.
Siempre horrible y sangrienta *INQUISIDORA!* (pág. 22).

El patriótico resentimiento contra España sigue presente en el poema *28 de Julio*¹⁰, donde aparecen expresiones de este jaez: "sórdida co-

¹⁰ Póngase atención en que la alabanza se hace aquí al héroe peruano en cuanto es el símbolo máximo de la libertad en el Perú del siglo XIX. Por eso la admiración de Salaverry no tiene límites: es así como el poema abunda en notas aclaratorias que enturbian un tanto su calidad poética; léase, por ejemplo, esta explicación al significado preciso de unos versos: "el crédito de la República sigue ordinariamente en Europa las oscilaciones de nuestra política; más de una vez, la garantía del viejo Mariscal impuso silencio a las murmuraciones de la bolsa extranjera" (pág. 47). Y como ésta hay varias. La confirmación de lo que venimos diciendo sobre la verdadera razón de las loas al héroe, la tenemos en su artículo ya citado, donde leemos: "Pero a pesar de todo, en nuestra humilde opinión, el clasicismo en el mundo literario es como la monarquía en el mundo político... Lamartine y Victor Hugo, por otra parte, han escrito ya el epitafio espléndido del clasicismo, así como la república americana asistirá algún día a los funerales del despotismo europeo. Oh! Es que el

dicia de la España", "tributo impio" (pág. 43), "¡madrastra abominable de sus hijos!", "la inicua ley del egoísmo" (pág. 44).

No menos cáustico es Salaverry en sus ataques a la "sociedad mezquina", a sus "presuntuosos" críticos que no aprecian las bellezas del verso, al creciente gusto por la prosa. *Comedia Eterna*, una poesía de corte alegórico, presta útiles ejemplos. El ambiente con que se inician los versos no puede ser más romántico; Salaverry anuncia que: "La escena es el mundo", y más abajo: "La decoración cambia súbitamente, como las figuras de un cuadro fantasmagórico. Las aves se transmigran tomando forma humana, bajo la figura del cantor de la Iliada. Zoilo le sigue en silencio". Y empiezan los denuestos para el crítico que —según él— sólo sabe ir en busca de errores:

—¡Déspota de los aires, altanero!
Escucha de mi cólera el murmullo;
Mis negras garras de afilado acero
Avido hundir en tus entrañas quiero.
Y en sangre y lodo revolver tu orgullo! (pág. 1).

El resto no es más que una serie de insultos: "rey de la cloaca" (pág. 1), "tu labio arroja amarillenta espuma", "humedeces en hiel tu estéril pluma", "tu sorda envidia" (pág. 2), "tu colérica envidia" (pág. 4), "tu envidia solapada, aleve, tu pueril despecho (pág. 5), "el poeta soy yo, tú, mi lacayo" (pág. 6). Casi tan ilustrativos como éste, son los poemas *Respuesta a Mariano Pérez* (pág. 202), *Homeopatía Literaria* (pág. 213) y *A un presuntuoso crítico* (pág. 214).

La mayor popularidad de la prosa en el momento en que escribe, le causa serios resentimientos como artista¹¹. "Rastrera prosa" o "incul-

aliento de la Europa es mortal para la América; es que la antigua forma clásica es mortal para la inspiración del siglo XIX. Porque la libertad es el cántico del nuevo mundo, la plegaria de la humanidad oprimida, el himno de redención universal" (pág. 147-149). Es decir que, como muchos románticos, el poeta peruano confundió la libertad literaria y la política o las creyó inseparables. Ahora sí se comprende perfectamente su admiración por Castilla. Y para que se vea bien que no canta al personaje —el hombre valeroso, el Presidente— sino a lo que significó para él —Libertad—, escuchemos esta su advertencia al héroe:

Pero si un día, en ambición estraña (sic:),
Y con audacia estóica
Huellas la ley bajo tu planta heroica,
Si haces que doble el pueblo su rodilla
Ante tí, dictador. —Oh! gloria! oh! luto!
Seríamos, tú, César: y yo Bruto! (pág. 40).

¹¹ Así se queja en la dedicatoria al coronel D. José Balta: "Ah! La prosa moderna ha borrado ya de las costumbres sociales hasta el recuerdo de esta poesía antigua!" (pág. VII).

ta, villana prosa" son los epítetos más usados para referirse a ella. También le preocupan las amenazas a su libertad de poeta; en un verso epigramático, *A un sandio lector*, protesta contra el "estéril afán" de someter la inspiración a las rígidas reglas del siglo XVIII:

Qué artístico primor tendrá un soneto,
 Qué gala o brillantez la poesía,
 Persistiendo en tu estólida manía
 De comenzar por el final terceto? (pág. 216).

Un poco más de poesía hallamos cuando expresa su desilusión ante la realidad social. Es impresionante su grito de desesperación:

¡Yo ya no tengo fe, ni amo la gloria,
 Hundirme quiero en la mundana escoria! (pág. 66)

y más aún, cuando hablando de si mismo, dice:

Cesa de *maldecir*, pobre gusano,
 Dios no escucha tu cólera impotente... (pág. 68)

aunque luego exclame:

¡Nada quiero del mundo y su *egoísmo*,
 Yo todo lo que espero es de mi mismo!!! (pág. 81).

Su odio se concentra contra quienes fueron haciéndole conocer la dura realidad y borraron de su mente los luminosos días de ilusión:

Quién entregó mi espíritu al hastio
 Su alegría trocándola en enojos,
 Y mi candor y místico entusiasmo
 En *hiel*, *escepticismo*, y en *sarcasmo*? (pág. 101).

Dos largos poemas, *Horas tristes* (pág. 82) e *Inocencia y Orgullo* (pág. 94), completan su negra visión sobre la incomprensiva sociedad de su época.

Vimos ya lo respetuoso que era el poeta para con la mujer en casi toda circunstancia. Sabe reprimir los impulsos de su corazón aún cuando ha sido traicionado, y muy pocas veces se decide por la rudeza. Véase ese efecto:

Maldita se...! Pero, no, alma mía! (pág. 370),

"Pérfida", seguramente por la sensación de maldad refinada, sutil, que suscita gracias al acento y la fricativa, es el insulto más frecuente para la mujer. También anotamos: "alma de serpiente" (pág. 369), "traidora... perjura" (pág. 369). Hay algunos intentos de acentuar las expresiones de odiosidad por la adjetivación calificativa: "proterva saña" (pág. 43), dolor artero (pág. 317), ruín maldad" (pág. 321).

3) *La pasión.*

De acuerdo con su concepción del amor, la pasión es un sentimiento que tiene que aparecer escasamente en el vocabulario de Salaverry, y aún cuando lo hace, no logra mayor arte ni sinceridad. En todo caso, tiene valor puramente anecdótico: nunca es un sentimiento que conserve energía e intensidad más allá de un par de estrofas. "Ardiente" es su palabra predilecta para invocar a la pasión: "mi ambición *ardiente*" (pág. 220), "mi pasión *ardiente*" (pág. 273), "*ardor* insano" (pág. 305), "*ardiente* sed" (pág. 308), "*ardiente* sed de amores" (pág. 325).

Un Vals, que posiblemente es el poema más "apasionado", brinda este magnífico ejemplo:

Yo, en mis brazos, te sentía,
 Como un *incendio de amor*
 Y el *piano febril* seguía
 El *vértigo* de la armonía
 De un *vals arrebatador* (pág. 273).

Pero bien pronto, la escena se resuelve en una afectividad más tierna que fogosa:

Cuentan que tuviste enojos
 De mi *apasionado exeso*; (*sic.*)
 Y que, en púdicos sonrojos,
 No alzabas a mi los ojos
 Por ser culpable de un beso (pág. 274).

"Huracán de la pasión" (pág. 292), "frenético exeso" (pág. 274), "ímpetuoso mar de las pasiones" (pág. 321), "éxtasis de amor vivo y profundo" (pág. 331), son otras formas usadas para intensificar este clima. Como se ve, no hay aquí hechos de léxico importantes.

4) *La voluptuosidad.*

Es casi nula. La sensualidad inmadura de estos versos es de lo mejorcito de su producción:

Y me aprisionas, alevel
Con *hechizos que fascinan*,
Si ocultas tras *gasa leve*,
Globos de nácar y nieve
Que sin verse se adivinan (pág. 352).

Junto con "gasa leve" podemos añadir "gasa ondulante" y "vaporosos diseños" como el aparato escenográfico más frecuente al ofrecernos —con escasa suerte— los "encantos risueños" o "la suave ondulación del albo seno", cuando no algún "talle gentil de gracias lleno" (pág. 300). Esa es toda la voluptuosidad salaverriana. Concluyamos, pues, que su lira es muy recatada; aún cuando habla del "lecho de nuestro amor" se apresura a agregar:

Cúbrenlo con su pudor
Los cortinajes del cielo (pág. 327).

CAPITULO II

EL POETA Y EL MUNDO: LAS SENSACIONES

El sentimiento de la naturaleza es frequentísimo en Salaverry, pero nunca como un elemento autónomo y determinante: mezclado con sugerencias amorosas y recargadas apreciaciones sobre la belleza femenina, la descripción del mundo pasa a ocupar un segundo plano, subsidiario del sentimiento. La naturaleza no debió significar una gran preocupación literaria para el poeta; es difícil hallar en *Albores y Destellos* un solo poema que, teniendo al paisaje como objeto de inspiración, no lo entronque con la esfera de los dulces recuerdos o los anhelos amorosos. Es más bien un resorte que provoca (o acompaña) un estado de ánimo; actúa, pues, como suscitador de sentimientos:

La luz, el aura, la sonora fuente,
La fresca sombra y el undoso río,
Brindan amor... (pág. 89)

Y resonando —¡amor! el bosque umbrío,
¡Amor! —decía el valle, el monte, el río (pág. 99).

Aparte de que el paisaje casi nunca alcanza en Salaverry validez por sí mismo, su expresión es totalmente convencional. Las descripciones cabrían sin dificultad dentro de los moldes neoclásicos y tampoco puede decirse que su modo de ver el mundo resulte una pizca de original. Esta no es una acusación a nuestro poeta, sino el reconocimiento de un hecho ya demostrado: no es la naturaleza un elemento esencialmente romántico, aunque generalmente se piensa lo contrario.

“Un escritor clásico puede interesarse tan vivamente por los paisajes y ruidos de la naturaleza como un escritor romántico y conmoverse tan profundamente como éste, y nada hay que le impida dar a sus sentimientos una expresión igualmente eficaz”¹².

¹² Allison Peers, op. cit., pág. 489-90.

"Por extraño que parezca, los románticos no son ni más ni menos sensibles a las bellezas naturales que sus predecesores o sus seguidores"¹⁴.

Observamos lo mismo en el caso del lírico peruano: a la abundancia de sensaciones que presenta, no puede oponerse igual calidad. Hay una cierta despreocupación por lograr impresiones fuertes, sugerentes y, en consecuencia, la descripción no supera las formas estereotipadas. El estudio de la naturaleza en el romántico peruano se comprende, pues, sólo por la abundancia con que aparece, no porque este aspecto ofrezca méritos especiales.

El mundo de Salaverry se construye casi exclusivamente por dos sentidos: el visual y el auditivo, muchas veces en combinación. La preferencia por esta clase de imágenes sensoriales explica la notoria desproporción de su frecuencia respecto de las otras categorías. Así, mientras podemos contar 356 sensaciones visuales y 187 auditivas, apenas si encontramos 20 olfativas —muy pobres—, 49 táctiles (incluyendo las térmicas) y 13 gustativas.

Del total de 356 sensaciones visuales, tenemos que separar las 123 que se refieren sólo a la luz, para estudiar las 233 que aluden al color, distribuidas en la forma siguiente:

Matices de rojo (49 menciones): Es el que ofrece más riqueza léxica. Los más usados son: "púrpura" (5 veces), "grana" (6 veces), "encendido" (5 veces); además: "*inflamado río*" (pág. 73), "*garra enrojecida*" (pág. 106) y el infaltable "*labios de coral*" (pág. 256). "Rosado" o "sonrosado" se repite 9 veces, entre las que merece anotarse: "*manos de rosada nieve*" (pág. 313).

Matices de gris (46 menciones): "Oscuro" u "obscuridad" aparecen 18 veces (incluyendo una "*oscura luz*", pág. 316). Luego "sombrio", "sombras", "umbrio", 17 veces; destacan entre estos: "*sombra oscurecida*" (pág. 302), "*sombra de una noche oscura*" (pág. 67). Son excepcionales: "*nube parda*" (pág. 88), "*opaco velo*" (pág. 165), "color de arena" (pág. 204).

Matices de blanco (37 menciones): Los más frecuentes, aparte de "blanco" puro, son: "nieve" ("nevado, nivea") 9 veces; "albo" 3 veces; "nácar" ("nácar de oriental blancura") 3 veces. Luego: "pecho de *marfil*" (pág. 253), "destellos de *alabastro*" (pág. 83), "*alabastro y nieve*" (pág. 302). Del resto sólo tiene algún interés "*sombras blancas*" (pág. 143).

¹⁴ Ibid., pág. 496.

Matices de *amarillo* (33 menciones): "Oro", "dorado" o "aúreo" aparecen 22 veces, pero se encuentran también estos matices bastante logrados: "*ámbar transparente*" (pág. 154), "*endorado cristal*" (pág. 311), "*oro transparente*" (pág. 346), "*trasluz de nubes de oro*" (pág. 371). En todos estos ejemplos se puede ya notar cómo el poeta prefiere dar los matices ayudándose con diferentes valoraciones de luz, para la cual —como lo veremos luego— tiene mayor aptitud de captación. Curiosamente, sólo se hallan dos "amarillentos" y otros dos "amarillos" en toda la obra.

Estos son los colores que encierran algún valor; los demás son muy pobres de calidad. Así, dentro de las 41 menciones de *azul*, apenas si se encuentran 5 casos de "azulado" y uno de "azul sombrío". Eso es todo, porque "azul" sin especificación, se repite 35 veces. Resulta así el color más frecuente en Salaverry¹⁴. Las 14 menciones de *verde* no añaden nada meritorio. "Verde" o "verdor" se repite monótonamente 11 veces; "esmeralda" (3 veces) es la única variante. No hay, pues, el menor intento de consignar un matiz original, que supera las "verdes hojas" o las "verdes lomas" tradicionales. Hay 13 referencias de *negro* que no son, ni con mucho, la excepción.

Los matices luminosos tienen buen número y riqueza; en esto último, sobre todo, superan largamente a los matices de color. La atención de Salaverry está polarizada por la sensación luminosa clara, pura, en primer término, y luego por la de la luz pálida, la penumbra, tan adecuada para el tono sentimental que alienta sus versos. "Transparente" (o "transparencia") es el matiz lumínico más frecuente; aparece 13 veces, algunas en combinación ortodoxa: "aura pura y transparente" (pág. 352). Doce menciones a la "palidez" o a lo "pálido" indican la casi igual preferencia del poeta por este matiz, que también puede explicarse por sus posibilidades sonoras. "Fúlgido" o "fulgor", repetidos 9 veces, incluyen un intento de sonoridad amortiguada en "fulguosas huellas" (pág. 158). Igual propósito se advierte sobre la forma "radiante" (8 veces), al encontrarnos con "radiosas huellas" (pág. 164). "Cristalino", "luciente", "brillante" (con una arcaizante "perla brilladora") tienen la misma frecuencia: 9 veces cada una.

Luego de pasar algunas veces por "argentada espuma", "ojos centellantes", "humo luminoso", el poeta recae en la "muriente luz" tan querida para él. A veces el tono sentimental creado por la luz crepuscular está acentuado con una referencia al estado de alma del román-

¹⁴ Ejemplos como éstos son característicos: "globo azul de una pupila" (pág. 59), "ola azul" (pág. 96), "azul confín" (pág. 133), "olas de azul" (pág. 138), "aire azul" (pág. 369).

tico: "triste resplandor" (pág. 115). Y siempre buscando suscitar la sensación del matiz por la sonoridad misma de la palabra, nos habla de la "vívida estrella" (pág. 83), de la "trémula luz" (pág. 78) o del "diáfano cristal" (pág. 347). O si no, recurre a cultismos: "cristales limpidos" (pág. 85), "imagen translúcida" (pág. 264).

Más generoso y sensible se muestra Salaverry cuando se trata de sensaciones auditivas. Es casi imposible intentar una clasificación porque cualquiera resultaría engorrosa y, lo que es peor, incompleta. La variedad es amplísima, si bien no hay muchos ejemplos que se acerquen a lo que podríamos llamar una imagen audaz. No menos de 21 veces hallamos "rumores", "murmullos" o "murmurar" (obsérvese la sugerencia que brinda la onomatopeya), entre los cuales "lánguidos rumores" y "plácidos murmullos" son de indudable filiación romántica.

"Armonioso" y "sonoro" son, a continuación, las más frecuentes: 13 veces cada una. La imagen más lograda entre éstas pertenece al poema *Al fin mujer!!*; la tristeza del abandono se destaca, en una poética antítesis, con la resonante alegría del pasado que se simboliza por la nave:

Ay! Ya no queda del *bajel sonoro*
Sino el surco en el piélagó perdido:
Largo penacho de humo denegrado
Flota en el aire azul (pág. 369).

Hay tres ejemplos de "ruidoso"; "ruidosa bulla" (pág. 186) tiene una fuerza expresiva muy grande debido a la unión de la terminación -osa, usada por sonora y elegante, con un vulgarismo: *bulla*.

Un poco menos frecuentes son los "suspiros" (6 veces) entre los que no faltan los "suspiros silenciosos" (pág. 363) o los "suspiros trémulos" (pág. 331). Casi igual número suman los "ecos" matizados desde los "íntimos" hasta los "clamorosos". La nota sentimental-auditiva se hace presente con los "frenéticos gemidos" que "desgarran" el alma continuamente. Véase esta variedad: "gritos de dolor agudo", "voces desgarradoras de amargura" (pág. 73), "hórridos lamentos" (pág. 75)¹⁵, "exalando (*sic.*) una queja lastimera" (pág. 85), "suspiro de dolor intenso" (pág. 90), "desgarrados acentos" (pág. 142).

"Fragor" y "ruido" aparecen cuatro veces, y "melódico" o "melodía" sólo tres. Posiblemente el verbo con sugerencias auditivas más usado, sea "rugir", de preferencia en gerundio: "deslizase rugiendo" (pág.

¹⁵ Estos primeros ejemplos están entresacados de un mismo poema, *Pesadilla* —un "fragmento"— que seguramente es el que más menciones auditivas contiene.

84). Hay también algunas imágenes que tratan de lograr una sensación sonora total: "tempestuosas olas de armonía" (pág. 8), "inundado... de armonía" (pág. 58). A la hora de la meditación, el oído se llena de vibraciones patéticas, angustiadas: "lúgubre clamor de la campana" (pág. 21), "horrído estertor" (pág. 35), "sarcástico murmullo" (pág. 47), "risa de muerte" (pág. 73), "siniestra voz" (pág. 118).

Por último, tenemos que considerar esta predisposición para lo auditivo como una posible consecuencia de sus conocimientos musicales. Tal parece vislumbrarse en su obra a través de expresiones de tipo técnico que corresponden a la teoría musical: "intercadencias graves", "hondo bajo" (pág. 186), "alto *triple*" (pág. 193).

Las demás categorías de sensaciones tienen mucha menor importancia. Las 19 táctiles propiamente dichas no tienen interés alguno, a pesar de que Salaverry es un galante admirador de la dulce femineidad y de sus encantos, lo que podría provocar sensaciones más ricas que las de "sedosa espalda", "gasa leve", etc. "Rudo" y "tosco" son las únicas sensaciones de tipo áspero. Las 30 sensaciones térmicas no mejoran el panorama. Sólo para lo caliente existe cierta variedad: "abrasado, ardiente, hirviente, candente, incandescente", etc. Lo frío se presenta a veces con repercusiones animicas: "sepulcro frío" (pág. 115).

La sensación olfativa es también poco frecuente. Dentro de esta escasez se advierte una marcada preferencia por los perfumes que ponen al alma en contacto con la esfera espiritual y aún con la religiosa: "como el incienso que el altar perfuma" (pág. 57), religioso aroma (pág. 98), cética fragancia (pág. 102), virginal perfume" (pág. 380). Esto va muy de acuerdo con sus concepciones sobre la mujer y el amor: la idealista imagen de la amada tiene que venir envuelta en estas fragancias, que la hacen incorpórea y casi divina. Todavía cuando habla de los perfumes de las flores no puede olvidar calificaciones como "perfume *virginal* de rosas" (pág. 31), o si no, románticamente, duda:

Las sagradas imágenes divinas,
Perfumadas de flores o de incienso... (pág. 30).

Sólo hemos encontrado un caso de sensación combinada que se plasme en una poética síntesis:

El *tibio aroma* que exhalas... (pág. 353).

"Amargo", "dulce", "almibarado" y "salobre" son todas las variantes de las sensaciones gustativas. Pero en cuestión de sabores concretos, el pueril soneto *Lectoral* los posee en abundancia:

Gustas, niña, a los postres de un banquete,
De esos dijes de azúcar diamantada,
Que anidan una gota almibarada
De ámbar, limón, canela o anicete? (pág. 147)

El buen gusto.

Aunque ya no como sensación, sino más bien en cuanto representa una apreciación de conjunto del paisaje, podemos consignar dentro de este capítulo aquellas observaciones valorativas del poeta frente al espectáculo de la naturaleza. Gracias a estos datos que él mismo nos proporciona, podemos intentar un análisis del choque afectivo entre el romántico y el mundo; de allí su importancia.

Este rasgo estético, este "buen gusto" es muy generoso en Salaverry. Generoso no precisamente porque sepa elegir con acierto los motivos de su inspiración (Salaverry es capaz de poetizar a propósito de su estante), sino en cuanto sus consideraciones sobre el paisaje aparecen muchas veces interrumpidas por cortas referencias a los ideales de belleza del artista, por sutiles y delicadas preguntas hechas al lector:

No es bello, en el silencio de las ruinas,
Ver alzarse las sombras de otra edad...? (pág. 114).

Y no sólo el paisaje; la mujer suscita exclamaciones estético-amorosas como las siguientes:

Qué bella es la mujer!
.....
Habrá cosa más bella para el alma? (pág. 224).

El romántico idealiza y encuentra belleza en todo. Sin embargo, su expresión es pobre y no diseña el paisaje con mano segura; sólo alcanza a "referirse" a él, pero no lo "penetra", y aún cuando lo hace, la captación no resulta demasiado brillante. Pero sobre esto, es innegable que el paisaje lo impresiona; el choque se produce aunque la mayoría de las veces le haga balbucir fórmulas trilladas y adjetivos que no dicen nada. El goce estético se encuentra en cielos y tierra para satisfacer el ansia del poeta:

Cuanto hay de bello mi ilusión lo abarca... (pág. 380)
De la belleza ideal quiero el resumen (pág. 203).

Dentro del terreno mismo del léxico, nos encontramos con que la belleza es una "invisible luz del universo" que Dios derrama, y que la hermosura femenina puede considerarse "obra acabada del cincel divino". Ambas concepciones firmemente teológicas de la belleza según los cánones clásicos¹⁶. En el paisaje el romántico no encuentra límites para el goce de lo bello: se impresiona por todo lo que conforma esta "florida y voluptuosa tierra", desde el "sonoro espacio" hasta el "soplo de los céfiros" sobre los "trémulos follajes" entre los que, frecuentemente, una rosa abrirá su "virginal carmin". Y puesto ya en esta disposición nos pregunta si no creemos que

... la voz de los desiertos
 No es muy bella también? Allá, en la mar,
 No tiene la tormenta sus conciertos? (pág. 114).

Ciertamente, la hora más propicia para reaccionar estéticamente es la del crepúsculo, ante la cual la exclamación salaverriana es casi siempre la misma:

Bella es la tarde cuando el sol caído... (pág. 86)
 Bella es la tarde cuando el mar en calma... (pág. 87)
 Hermoso es contemplar el sol en el confin... (pág. 255).

Pero no por eso desdeña las posibilidades del "sol del alba" ni menos las de la noche, que tantas reminiscencias amorosas trae:

Bella es la noche si un ambiente suave
 Hincha la vela que al placer nos guía;
 Si del amor en la ligera nave
 Viaja alegre y feliz la fantasía (pág. 87).

¹⁶ Lo mismo se observa cuando se revisan los elementos típicos de comparación estética:

Con el cincel de la escultura griega
 Delineó de tu rostro las facciones (pág. 176)

Tu faz de rosa que al Ticiano humilla,
 Y del cincel de Fidias envidiada,
 Sirviera a Miguel Anjel (sic.) de modelo,
 Si dado fuese retratar el cielo (pág. 211).

CAPITULO III

VALORES FONICOS

1) *La sonoridad del verso.*

Es éste un campo en el que se debe andar con cuidado. No cabe duda de que la especial disposición de Salaverry para hacer sonar en sus versos el diapason romántico con toda la amplitud de su caudal fónico, es tan fuerte que ahoga cualquier otra virtud: nuestro lírico debió creer absolutamente en la poesía como juego de sonidos, como construcción melódica. Preocupado por expresar la palabra y obtener hasta la última gota de su música, hace de la creación poética una verdadera alquimia de ritmos y efectos sonoros. Importa poco sacrificar de vez en cuando la estricta expresión de los sentimientos, y menos aún conservar la congruencia ideológica; la personalidad salaverriana se contenta con herirnos gratamente el oído y no quiere o no se atreve a ir más allá. A buscar su objeto peculiar, a dar a su voz el peso de una convicción significativa y profunda.

Pero ni siquiera aquí el mérito poético es constante. Si el lenguaje de Salaverry tiene notable sonoridad, y, muchas veces, un efectivo sentido musical, aparece, en no pocas ocasiones, sobrecargado de eufonía hasta la declamación hinchada. Este exceso fue cosa corriente entre nuestros románticos, porque la gran facilidad para las combinaciones sonoras y la singular armonía verbal de nuestro idioma determinaron que, en sus peores momentos, la expresión lírica quedase reducida a una garrulería insustancial que pasó, con el tiempo, a conformar el insufrible apartado de la retórica romántica. Para ellos y para Salaverry, el entusiasmo por los relieves fónicos del verso fue su grandeza y su miseria.

La selección de las palabras por su sonoridad fue la preocupación fundamental de nuestro poeta y constituye, sin discusión, el mayor atractivo de su obra. Salvemos algunos resultados contraproducentes de esta

búsqueda, que resienten su poesía quitándole frescura y espontaneidad, y atendamos primero a los logros positivos. Bastaría citar este hermoso ejemplo de aliteraciones múltiples para convencernos de su innegable sensibilidad para lo sonoro:

Nada mi voz añadirá a tu fama
Que en repetidos ecos se derrama
Como el ruido del mar ola tras ola... (pág. 53)

en donde el juego de las vocales *a*, *e*, *o*, crean un ambiente de suave movilidad y las del fin de verso dan la sensación de tiempo retardado, "en largo", para ofrecernos una figura de gran calidad. También sabe utilizar adecuadamente el equilibrio vocálico para conseguir sonoridades profundas, apagadas, en expresiones como éstas: "lúgubre clamor de la campana" (pág. 21), "grave campanada" (pág. 206), "blandas armonías" (pág. 306). Gran cantidad de sensaciones auditivas están perfiladas con palabras de sugestión onomatopéyica:

Por las metralas que *tronando zumban*
Calcinadas de fuego y sacudidas
Con *estrépito horrendo se derrumban* (pág. 30)

... Su sable *truena*
Y en cien corazas *repetido zumba* (pág. 14)

Cuando el *tapón estrepitoso* vuela... (pág. 169).

Y si deseamos un sonido de tonos más suaves, estos versos resultan ejemplos muy apropiados:

Y no deja otra huella en su camino
Que el *plácido rumor con que murmura* (pág. 71)

En sus *rumores* bellos
Mi nombre *murmurar!* (pág. 360).

Un abundante uso de la *r*, sencilla o vibrante, asegura el sonido vigoroso y retumbante tan querido por Salaverry: "ronco parche del tambor guerrero" (pág. 10), "bronce atronador" (pág. 11), "alarido ronco", (pág. 73), "voces desgarradoras de amargura" (pág. 73), "desgarraban sus gemidos" (pág. 76). Escuchemos el efecto de este recurso dentro del verso:

Y escucho en torno con terrible estruendo
Gritos de muerte en alarido horrendo (pág. 73).

Como ya dijimos, este gusto por la sonoridad obliga al poeta a elegir determinada clase de palabras cuya forma encierra riqueza fónica, sin atender mucho a lo que puedan significar. Así, observamos su predilección por los adjetivos en *-oso*, como: fulguroso, ruidoso, onduloso ("ondulosas espumas", pág. 351), radioso, y hasta un extraño "humo polvoroso" (pág. 30).

Pero al lado de estos méritos poéticos, hallamos los inevitables abusos. La adhesión desorientada por la eufonía significó, con alguna frecuencia, el empleo de expresiones carentes de casi todo contenido ideológico; la poesía se hace tribuna para el desenfreno declamatorio, suena a hueco y alberga la repetición de fórmulas gastadas. Obsérvese la pobreza de adjetivación en estos ejemplos: "hermosa juventud" (pág. 113), "armónico piano" (pág. 272), "livianas impurezas" (pág. 289), "sonoro estruendo, "tierna y simpática armonía" (pág. 297), "tiernos suspiros" (pág. 348), "melódicos cantares" (pág. 377), "sed febril" (pág. 309). Aquí no se hace más que reiterar lo que ya está dicho por el sustantivo. Y como éstas hay muchas otras expresiones que resultan de "clisé" y que empañan con su mediocridad la calidad general de su poesía en lo que atañe al aspecto que estamos revisando. Semejantes ramplonerías habrá que reputarlas como una consecuencia de la insinceridad de ciertas obras menores suyas, que carentes de inspiración honrada, se sostienen apenas con una sucesión de epítetos pedestres y extraños a toda intención verbal seria.

2) *Los esdrújulos.*

El esdrújulo tuvo una fuerte atracción para los románticos¹⁷ porque era grato al oído y garantizaba un pertinente efecto de rapidez y elegancia desusada; todo lo cual no era sino el modo de conseguir algo aún más estimable para ellos: el encanto de lo exótico, de lo extraño. El esdrújulo aseguraba estas sugerencias y resultó utilísimo para dar al verso más desteñido y huero, los matices típicos del más puro linaje romántico. Así, se observa que casi todo el exotismo de Salaverry está

¹⁷ En España no pasó desapercibida para los satíricos de la época la inclinación que sintieron los románticos por esta clase de palabras. José María Bonilla interpretó muy bien tal afición con una sátira (citada por Allison Peers, op. cit., t. II, pág. 620) cuya rima en esdrújulos remeda la alisonancia de los versos románticos:

fundado en su aprecio por el esdrújulo, porque no hay en él exotismo ideológico. Queremos decir que su "voluntad de lejanía" en el espacio (orientalismo) es nula; las escasísimas apariciones del tema no merecen destacarse¹⁸. Véase, pues, la importancia que tendrá para nuestro lírico la elección de estas palabras para perfilar un clima —el exótico— preferentemente por la vía de la sonoridad.

Algo más adelante hablaremos de las sugerencias sentimentales logradas por la sistemática utilización del esdrújulo dentro del verso; o sea, en cuanto recurso rítmico. Por ahora importa revisar algunos ejemplos en los que el poeta se sirve del esdrújulo para crear efectos especialmente llamativos. En *El monstruo del Siglo*, en donde se alaba las virtudes del ferrocarril, hemos contado 11 esdrújulos en un total de 52 versos: túnica, árabe, góndola del Adriático, hálito, relámpago músculos, rápido, hórrido, vírtigo, fantástico. Aquí su función es clara: transmitir la impre-

Deja ya, caro Gerónimo,
las rancias doctrinas clásicas,
y ese estudio tan insípido
que te hace enflaquecer.
Deja ya rutinas lánguidas,
y el meditar filosófico;
aprende cual los románticos
dó está el infuso saber.

¹⁸ Encontramos el primer brote de exotismo nada más que como un desusado elemento de ponderación. La velocidad del ferrocarril se exalta frente al

... fiero **musulmán** de tez morena
Cabalgando en el **árabe corcel**,
Que corre y graba, en la **movible arena**,
La media luna de su herrado pie... (pág. 33).

Mi **Musa**, otro poema de protesta contra la poca sensibilidad artística de la sociedad, empieza con estos versos que denuncian, por única vez, un sorprendente anhelo de refugio en la distancia:

Cuando aspiro en el ámbar transparente
La **narcótica esencia** (sic.) de la Habana,
Y saboreo en rica **porcelana**
Amargo el **néctar** de la Arabia ardiente... (pág. 154).

También la mujer suscita débiles resonancias exóticas, sobre todo cuando se la evoca en la soledad de una medianoche:

Ya tus encantos risueños
No son mi oriental tesoro (pág. 371).

sión de velocidad y movimiento fragoroso que requería la anécdota. Los poemas *Dos de Mayo*, *¡¡Pueblal!*, *Pesadilla*, *Horas tristes*, tienen asimismo considerable abundancia de esdrújulos¹⁹. Curiosamente, en el segundo de los nombrados, la palabra *águila* aparece hasta tres veces en apenas dos páginas.

Voces cultas que, aparte de su rareza, presten sonoridad al poema, también son usadas con frecuencia. Tenemos así: *álveo*, *magnánimo*, *empireo*, *filósofo*, *áureo*, etc. Hay todavía otros que por pertenecer al léxico de la técnica o de la ciencia, dan cierta impresión de rebuscamiento; *átomo*, *microscópico*, *científico*, *óptica*, etc.

Resulta posible determinar cuáles son los aspectos o actitudes mentales y emocionales que Salaverry prefiere destacar con la dimensión fónica de los esdrújulos; esos son:

1) El mundo patético-sentimental: El esdrújulo no es aquí todo lo frecuente que podría esperarse²⁰, pero esto se debe seguramente a lo poco propicio que podría resultar este campo —de tonos apagados— para la sonoridad excesiva. Sin embargo, lo destacamos porque la palabra "lágrima" —que corresponde a este ámbito— es la de mayor importancia en todo el léxico salaverriano. Aparte de ella, contamos con:

¹⁹ En la siguiente estrofa de *Pesadilla*, la extravagante sucesión de esdrújulos sugiere el escenario pavoroso y de grandes dimensiones que surge en el inquieto sueño del romántico:

Prorrumpiendo en sarcástico ateísmo
 Rompen de su alma los celestes lazos,
 Y en alarde de bárbaro heroísmo (sic.)
 Rasgan su corazón hecho pedazos!...
 Miran riendo el horroroso abismo,
 Muerden de rabia sus desnudos brazos,
 Y entre hórridos lamentos que acongojan
 Vierten su hiel y a perecer se arrojan... (pág. 75).

Y en esta otra de *Horas tristes*, la elegancia y el énfasis sentimental se concilian gracias al mismo recurso:

Entonces, el crepúsculo se baña
 En un mar de armonías misteriosas,
 Y en óptica ilusoria nos engaña
 Dibujando fantasmas voluptuosas...
 Deslizanse al través de la montaña
 Imágenes aéreas, vaporosas... (pág. 88).

²⁰ Véase cap. II.

pálido (14 veces), bóveda (7 veces), póstumo, fúnebre, lúgubre, víctima, lóbrego, etc.

2) El mundo de lo espiritual, de lo que expresa elevación del alma: Las palabras usadas demuestran una mayor búsqueda de rareza. "Espiritu" es la más frecuente del grupo: aparece 24 veces, 12 de ellas en sólo 21 páginas. A continuación: Angeles o angélico (9 veces), cántico (6 veces), céfiro, bálsamo, aéreo, éxtasis, místico, mágico, mártires, etc.

3) El mundo de lo tierno, inocente o femenino: Es uno de los favoritos de las *Cartas*; los esdrújulos que encontramos diseminados por estos versos elegíacos llenan convenientemente de amables sonidos las descripciones de la mujer o del paisaje que la rodea. "Trémulo" aparece 12 veces; lo siguen: plácido (10 veces), crepúsculo (8 veces), virgenes, lánguida, íntimo, tímido, límpido, párpados, púdicos, diáfano, etc.

Por último diremos que la predilección por el esdrújulo no se reduce a los sustantivos y adjetivos, sino que aparecen también muchísimos casos de verbos con pronombre enclítico, algunos de gusto tan raro como: "llevábante" (pág. 43), "júrote" (pág. 218), "mirábala" (pág. 240), "elevábanse" (pág. 377).

Hay que elogiar en Salaverry su general parquedad —aquí y allá hay algunos excesos— en este aspecto de los esdrújulos, pues su empleo es más moderado y razonable que el de muchos románticos, aún españoles. El poeta peruano no se toma muchas libertades; sólo excepcionalmente se olvida de la gramática y nos dice:

...el epigrama que exhalas... (pág. 202).

3) *El ritmo y el sentimiento.*

Quizá sea la presente la nota poética de mayor novedad dentro de este capítulo. Encargar al ritmo del verso la tarea de comunicarnos, por sí mismo, los sentimientos de dulzura o tierno amor que invaden al poeta, fue uno de los máximos anhelos del Romanticismo. La "armonía del sentimiento", que así se llama la coincidencia de un estado de alma con la cadencia de expresión, sea en prosa, sea en verso, es algo que se puso de moda con la llegada del gran movimiento literario del siglo XIX. Se trata, pues, de conseguir en el lector la misma sensación anímica que presidió la creación, trabajándose no sobre el contenido de las palabras, sino sobre su sonoridad conjunta; es decir, se atiende a su especial valor rítmico-musical dentro de la frase poética, asociándose más todavía el verso con la música y subordinándose la forma al fondo.

Leemos en Salaverry estrofas con ritmos tan revoloteantes como el siguiente, compuesto por completo a base de rimas en aguda:

Quien sabe si el amor
 Lo forman al nacer,
 Sonrisas de placer,
 Suspiros de dolor,
 Pues siento, en dulce afán,
 Cuando me miras tú
 Sonrisas y suspiros que se van (pág. 246-7).

Obsérvese también el efecto de muelle reposo que producen estos versos, gracias al acento en primera sílaba de una palabra larga a la que sigue una aguda, muy breve:

Lánguidamente caía —
 Y ruisueño (sic.) me adormia (pág. 354).

Ejemplos semejantes ofrecen *Arrullos* (pág. 253), *Confidencia Infantil* (pág. 258), y algunos otros. Pero el caso más extraordinario es el del "capricho" titulado *Sí!*, ejecutado de acuerdo con este singular esquema de acentos:

Será que en tus sueños plácidos,
 Sobre una nube de púrpura,
 Miras pasar a los ángeles
 Suspirando junto a tí;
 O es que miras al crepúsculo,
 Repetido en onda trémula,
 Como en un espejo límpido,
 El diamante que te dí?
 Dime' o,
 Tórtola,
 Tímida.
 ¡Sí! (pág. 262-3).

CAPITULO IV

VALORES SEMANTICOS

1) *El lenguaje popular.*

Es en esta faceta del léxico salaverriano donde comienza a cobrar verdadera importancia aquella predisposición satírico-humorística de que hablábamos al comienzo. El contraste entre su poesía amorosa y la de aliento patriótico, con la que conforman sus *Diamantes*, sostenidas tan sólo con ingenio de versificador afortunado pero de discutible calidad poética, resulta muy brusco: Salaverry, olvidándose de toda delicadeza y sentimentalismo, se lanza a narrar hechos banales, ágiles escenas y, sobre todo, a burlarse de cualquier cosa que se ponga a su alcance. Nuestro poeta desciende con toda generosidad a recoger las expresiones más típicas del medio y se solaza en mezclarlas con irreverentes consideraciones contra la sociedad, sus amores fracasados por falta de dinero, los mismos lectores y hasta la religión.

Justamente el poema con que se abre *Albores y Destellos* contiene ya algunos signos del lenguaje popular que desarrollará después. En *Comedia Eterna*, poema que no tenía por qué valerse de vulgarismos si se piensa en el tono alegórico que pretende, nos encontramos con estas expresiones:

...contra el sabio esgrimes tu *palmeta*... (pág. 4)
Sin gastar un *adarme de talento* (pág. 5)
Enmiendas los *renglones del vecino*... (pág. 5).

Pero las voces familiares pasan a primer plano cuando leemos sus *Diamantes y Perlas*. Luego de pasar por algunos cuantos versos de ocasión, dedicados a personas tan del círculo cotidiano como "su querido amigo" Isidro M. Pérez, el "célebre oculista" Señor Magni o Rosita Pinto "en su cumpleaños", aparece un Salaverry que nos dice:

Dios dijo a la paloma: ama y arrulla!
 Del hondo bajo y del sutil silvido, (sic.)
 A la gallina: pón y cacarea!
 Al gallo: grita con ruidosa bulla!

para acabar mofándose así de la incomprensión de la sociedad:

Dió al asno, en fin, intercadencias graves
 Del hondo bado y del sutil silvido, (sic.)
 A cuya voz me crispo y me espeluzno.

Por eso, entre el concierto de las aves,
 Y de la tierra, en el mundano ruido,
 La nota que más se oye es el REBUZNO! (pág. 186).

La sátira al amor por interés, el tópico más constante de este conjunto, proporciona magníficas ocasiones para expresarse con gran desenfado. Escuchemos las quejas de la mujer que no quiere amor sino dinero:

Viene *el casero*... y tu desdén deplora,
 Viene *el fondista*... y mi dolor se agrava,
 Y hasta *la negra que mis blondas lava*
 Viene el domingo... y tus ausencias llora (pág. 209)

imagen que se hace más cómoda cuando se nos revela las circunstancias de la espera:

Y aunque de verte la inquietud me afana
 Me aprisionan en casa mis botines! (pág. 210)

Con la palabra "bolsillo" se hacen numerosos juegos de palabras:

Cada perla caída de tus ojos,
 Me ha costado una perla... del bolsillo!

Alma, cuerpo y bolsillo (pág. 221).

Tengo tan pobre el bolsillo
 Y tan rico el corazón (pág. 280)

y al grito callejero de "¡Cierra puertas!" —aludiendo a la amenaza de montoneros y ladrones— él contrapone:

¡¡Cierra bolsillos!! (pág. 208).

Las frases proverbiales están siempre a la mano para expresar su disgusto contra la mujer que malgasta sus bienes:

Se dilapida mi fortuna escasa...

.....
Y he de sufrirlo?... No! *Por San Antonio*... (pág. 219)

Es en el mundo el amor

Juego de gallina ciega

En que, cada amante, juega

A quien mejor se la pega

Y a quien engaña mejor (págs. 281-2) ²¹.

El poeta también sabe burlarse de sí mismo y de su obra:

En tanto que mi ciencia es más segura,

Y un SONETO *no más* todas las noches,

Te hará *roncar* con deleitoso sueño! (pág. 213)

Yo cual un *bagre*... (pág. 222)

No es mi culpa, si nos dió la suerte

A tí caricias, cuando a mí *sopapos* (pág. 223)

Me aduermo...

En ruín *colchón* de miserables *pajas!* (pág. 223).

Aunque su intención no es corrosiva, hay algunos rápidos sonetos en donde se hace gala de desprecio por la moral o se incurre en ligeras burlas hacia la religión. Este comentario, puesto en labios de "dos capuchones con rosario al cinto", tiene bastante franqueza:

—"Gústame rubia y con los labios rojos,

De muy nevada tez y de gracia mucha,

Viva, coqueta, voluptuosa y *ducha*

En darle vida y muerte a mis antojos...

La descripción, que enciende un "lúbrico fulgor tras la capucha", presenta luego comparaciones de este tipo:

Gústame un rostro por el sol dorado,

Cual *leche al horno*, o cual *canela ardiente*

Del *chocolate* que sorbí en ayunas..." (pág. 225).

²¹ Anotemos que este último ejemplo es de *Cartas a un Anjel*, y que constituye una de las escasísimas excepciones al tono sentimental —y al respeto a la mujer— del poemario.

En *Epicuro a Platón*, la postura moral que adopta Salaverry afecta en tono de sarcasmo:

Mas yo se que *la ocasión es calva*,
Y que el mundo no es más que una gran bola,
Ave, pez o beldad que encuentro sola,
De mis garras de buitre no se salva.

Que a mis amores la moral se oponga
Y que frailes y beatas indiscretas
Me excomulguen y lancen al abismo.

Tenga yo *una botella y mi Manonga*,
Y *váyanse al demonio* los poetas,
Los frailes y Platón con su idealismo (pág. 227).

Peró con toda seguridad, los versos más atrevidos del romántico peruano son los de *Flor del Sena* que reproducen un diálogo entre un zapatero y un "cenobita"; dice éste:

—Y bien; cuál es tu culpa favorita?
—La de Adán al morder la manzana.

—*Glotón!* pero esa fruta que te afana
Cuántas veces al mes tu labio incita?

La historia prosigue avanzando sobre otras escabrosidades marcadas por rudos expletivos y giros populares:

—Ah! soy un miserable!...

.....
Yo muerdo de la fruta a *troche y moche*,

Y sin dar tregua a mis gustos insensatos.

—*Diantre!* Todos los días? —Día y noche!

—*Canario!* Y en qué tiempo haces zapatos? (pág. 226).

Sería demasiado largo hablar de sus pintorescas visiones de la Lima cotidiana, dibujada sin la lente idealista de su romanticismo; de los pregones inoportunos de la "zamba tamalera" o del ruido de algún "infernál birlocho"; de sus aventuras amorosas y los chascos que las culminan (*Entusiasmo nocturno*, pág. 206, *Arrobamiento*, pág. 211); de sus "pullas" a los críticos aficionados a la prosa y a los lectores recalcitrantes. Todo ello está dicho con notable gracia y con la especial

crudeza de las expresiones del vulgo. Nada hay aquí de afectación, nada hay que haga recordar al poeta capaz de humedecer con lágrimas el teclado de un piano que ejecuta un yaraví; aún llega a crear humorismo burlándose de sus adjetivos serios más frecuentes, añadiéndolos a palabras del lenguaje corriente para conseguir estas expresiones: "Incomparable tío (pág. 206), onerosa suegra (pág. 206), *faldero* ruin" (pág. 319).

2) *Las palabras "raras" del romántico.*

Uno de los medios más comunes de conseguir "lejanismo" en la poesía romántica, fue el de incorporar al léxico cierta cantidad de voces cultas que, especialmente cuando se trataban de arcaísmos, hablaban del amor al pasado; o, si no, se introducían voces extranjeras, que eran más bien un signo de lo exótico. Pero ya sabemos que, prácticamente, el único exotismo de Salaverry es el sugerido por vía fónica. Por otro lado, la evocación del pasado se establece en él sobre las bases más seguras del sentimiento personal, sin el recurso de resucitar palabras preteridas para hacerlas entrar en su vocabulario general. Por todo esto, la revisión que aquí nos proponemos tiene una trascendencia limitada: nuestro romántico es poco inclinado a la búsqueda de palabras por sus significaciones especiales. Su gran afán —casi obsesión— fue la sonoridad y en el presente aspecto, en consecuencia, no destaca.

Dentro de estos términos, podemos decir que a Salaverry le atraen los cultismos más que cualquier otra clase de voces extrañas. La elegancia, el gusto refinado y galante de sus *Cartas a un Anjel*, exigen la presencia de vocablos como: "eternal" (muy frecuente)", "querube", "arcano", "empíreo", etc. Diseminados por todo el volumen se encuentran algunos cultismos que idealizan y diluyen más sus impresiones del paisaje: "atezada niebla" (pág. 28), "esconce de los cielos" (pág. 323). Ciertas expresiones que revelan su insatisfacción, están envueltas en un lenguaje cuidadosamente elegido para no caer en la odiosidad o el insulto directo: "palinodia" (pág. 18), "aleve" (pág. 5, 23, 352, etc.), "letal melancolía" (pág. 173), "exigua nimiedad" (pág. 213).

Hay también algunas palabras de tipo técnico o científico que, entremezcladas dentro de sus frases más poéticas, logran efectos ²² de singular sugestión:

²² Ciertamente es que no faltan los abusos; en un soneto de corte satírico, *Homeopatía literaria*, encontramos apiñados de cualquier modo, estas expresiones: "homeopático, microscópica botica, micro-cosmo, glóbulo homeopático" (pág. 213).

En un mar de armonías misteriosas.
Y en *óptica ilusoria* nos engaña
Dibujando fantasmas voluptuosas (pág. 88)

...un *átomo de polvo* que levanta
Hasta el trono de Dios altiva planta... (pág. 102)

Mi nombre está en la *admósfera* (*sic.*), en la brisa (pág. 379).

Asimismo, hallamos ciertos epítetos sumamente curiosos en los cuales el poeta ha forzado el buen sentido para conseguir rareza; pero la rareza le ha resultado muy fría como para sonarnos grata: "Pueblo infante" por "pueblo joven o nuevo", "pareado cuartel" (pág. 210) por "dividido cuartel", "medical sistema" (pág. 213) por "medicinal sistema", etc.

Los arcaísmos son escasos; casi todos se reducen a voces de un mismo tipo: "enfrena" (pág. 14), "encubre" (pág. 64), "entapizó" (pág. 191), "endorado" (pág. 311), y el muy usado "adormir". No son de muy buen gusto sus alusiones al "lloro" en vez de "ilanto".

Nuestro romántico es demasiado cuidadoso de su patrimonio léxico propio como para recurrir a los extranjerismos. *Diamantes y Perlas* ya nos demostraron el amor que tenía al habla de su pueblo y su liberalidad cuando se trataba de incorporarla a su poesía. Ciertamente que hay voces como "miraje" o como "presto" o "fiasco" (ambos italianismos) pero el total puede contarse por los dedos de la mano. Quizá el caso más curioso —por tratarse justamente de uno de sus poemas patrióticos— es el de *Dos de Mayo*:

Lo que codicia su avarienta mano
Es el precioso estiércol *peruviano* (pág. 21),

Se trata de otra voz de gusto italiano y que disuena mucho en el conjunto.

No querriamos terminar este capítulo sin hacer hincapié en algunas irregularidades que se observan en el vocabulario salaverriano. Si él se ceñía a la gramática vigente en su época, todos los pretéritos en la segunda persona del singular deberían aparecer con la terminación típica del siglo XIX: pusistes, arrebatastes, abandonastes, reflejastes, hicistes, etc. Pero no siempre ocurre así: muchas veces la terminación de esas formas verbales es la que ahora nos resulta corriente. Esto no parece tener explicación alguna, ni siquiera por razones métricas. Obsérvese la coexistencia de las dos formas en un mismo poema:

Tú *alzaste* del dolor mi pensamiento
 En donde palpitaba moribundo,
 Y *llevaste* mi huella al firmamento
 Para lanzarme despeñado al mundo.
Pusistes en mi espíritu tu aliento,
 En mi memoria tu saber profundo,
 Y a la sombra del árbol de tu ciencia
 Solo he visto perdida mi inocencia! (págs. 110-1).

Esta forma inconciente de libertad se torna grave cuando Salaverry burla las licencias poéticas con contracciones sacadas del acervo popular:

Arrebatastes la serena calma
 Poniendo allí la tempestad *sombría*.
 Tu me ofrecistes la celeste palma
 Que en el Eden de mis sueños vía (pág. 111)

ejemplo que revelaría la incapacidad del poeta para hallar una adecuada rima a "sombria". El caso siguiente ilustra mejor lo que venimos diciendo:

Quién le ha dado a mi espíritu esta *audacia*
 Que hasta el santuario de su Dios lo lleva;
 La sed ardiente que jamás se *sacia*
 Y así a cruzar la eternidad lo *eleva*?
 Por qué mirando el porvenir se *extacia*...? (pág. 103).

Como se ve, sólo el error de acentuación (siempre y cuando no lo haya hecho a sabiendas) permitió creer a Salaverry que allí existía rima.

CAPÍTULO V

HECHOS DE LEXICO

1) *Los adjetivos.*

Hablaremos aquí solamente de las peculiaridades léxicas que presentan los adjetivos en cuanto elementos que aseguran la carga afectiva del lenguaje poético, sin importarnos por el momento su posición respecto del sustantivo (problema sintáctico) o su valor de situación (problema estilístico). Revisaremos, pues, las frecuencias o preferencias en la adjetivación, aisladamente.

No es aventurado afirmar que la adjetivación más abundante en Salaverry se relaciona con el mundo de las sensaciones. Poemas como *Horas tristes* (pág. 82), *Inocencia y Orgullo* (pág. 94), *El mundo ideal* (pág. 138), bastan para confirmar que el volumen de esta clase de adjetivación es decisivo. Ahora bien: si anotamos que la adjetivación sensorial es quizá la de ejecución técnica más fácil y que —según lo revela el análisis de las sensaciones del poeta— no hay en ella nada que merezca demasiada atención, tendremos que concluir que en esta faceta Salaverry no brilla. Y por otro lado, encontramos adjetivaciones tan raquílicas como éstas: "santa virtud", filial ternura", "verdad desnuda", "infancia pura", "amenos vergeles", etc. En efecto, parece que a este respecto la libertad romántica no funcionó para nuestro poeta: su expresión es casi del todo neoclásica; a la superabundancia de adjetivos no corresponde un contenido expresivo o un poder de sugestión que la equilibre o justifique. A pesar de ello, el espíritu de su poesía es perfectamente romántico apenas empieza a hablar de sí mismo y supera tan desmayadas descripciones. Hay en esta aparente contradicción un interesante contraste de forma y fondo que merecería un estudio especial. Quizá la única categoría de sensaciones que tenga alguna riqueza de adjetivos sea la auditiva. Remitimos al capítulo II.

Investigando sus preferencias generales, puede advertirse que la atención de Salaverry está polarizada por tres tipos principales de adjetivos, aparte del ya mencionado:

1) Adjetivos que expresan algo negativo, moribundo, lánguido.

2) Los que se refieren a lo delicado y sentimental, lo agradable a los sentidos. Estos, como cabe esperar de él, son de lo más frecuentes.

3) Aquellos que determinan idealidad o aspiraciones humanas.

Así, hallamos dentro de los primeros: "póstumo", "yerto", "oscuro" (*oscura muerte*, pág. 390), "hondo" y el muy usado "triste" ("*triste lágrima*" pág. 310).

En el segundo grupo tenemos: "lindo", "bello", "*bella ilusión*", pág. 343), "hermoso", "tierno", "suave", "frágil", "virginal", "manso". Además, "dulce" que es posiblemente el adjetivo más empleado por Salaverry.

Por último, dentro del tercer grupo, destacamos éstos: "libre, supremo", *suprema beldad*, pág. 188), excelso, inmenso, eterno" (*eterna inquietud*, pág. 92).

2) *Abstractos y concretos.*

Son muy raros los casos en los que el enlace abstracto-concreto tenga alguna importancia dentro de la lírica salaverriana. La unión resulta, por lo regular, muy ortodoxa como para llamar la atención: "voz de metal" (pág. 41)²³, "terror de tus cañones" (pág. 24), "silencio de las ruinas" (pág. 114). Pero los ejemplos siguientes demuestran una mayor originalidad: "palabra de hierro" (pág. 37), "lazo de polvo" (pág. 93), "atmósfera de imán" (págs. 266, 295). En *Inocencia y Orgullo* aparece una nueva concretización de "voz" más lograda: "*voz perfumada de las rosas*" (pág. 100). Y aunque dicha superficialmente, esta expresión resulta novedosa: "El verso es un *confite de ambrosia*" (pág. 148).

Más suerte tiene el romántico piurano, no ya para estos enlaces, sino más bien para el juego de valores concreto y abstracto que una palabra puede tener en sí misma. *Lección de piano* es un ingenioso soneto en que se satiriza el amor por interés; las alusiones al dinero se suceden ágilmente para terminar con esta alternativa:

Y no dándote el "SOL" bien sostenido
No has de darme tampoco el "SI" de pecho (pág. 193)

²³ Salaverry gusta concretizar la palabra "voz": "voz de las espumas" (pág. 344), "voz de los desiertos" (pág. 113)

en donde se ha jugado con el doble sentido de la palabra *sol*: moneda peruana (valor concreto) y nota musical (valor abstracto). Caso de mayor virtud poética es el siguiente:

Yo en *brazos* del delirio, y tú en mis *brazos* (pág. 330)

cuyo esquema es similar al anterior.

Sin temor a equivocarnos, el caso más notable dentro de este apartado es el de la utilización de un verbo extraño a su léxico (y aún al de su generación) para conseguir esta figura de gusto tan moderno:

A la noche te *asimilas*...

en el que la fuerza sugestiva y directa, a la vez, del verbo *asimilar* resulta sorprendente. Lástima que el efecto no se mantenga durante mucho tiempo, porque un poco más abajo leemos:

Mírame así... te lo ruego,
Con esos dulces sonrojos... (pág. 271).

Por el contrario, hay bastantes ejemplos de enlace concreto-abstracto que merecen mención; citemos nada más que los siguientes para confirmar nuestro aserto: "las *rosas del semblante*" (pág. 60), "*nieve de penosos desengaños*" (pág. 152), "*el potro de la rima*" (pág. 184)²⁴, "*manos poéticas*" (pág. 299). Y éste de gusto más actual: "Una *pie-dra* que se llama *¡olvido!*" (pág. 343). La calidad lírica y el poder de sugestión que contienen estos versos contruidos sobre una misma palabra, son interesantes:

Yo vivo en el *desierto* de mi *alma*... (pág. 126)
En el *desierto* de mi *mismo*... (pág. 130).

Otros efectos están asegurados por la aparente anormalidad de la unión: "*rosa nieve*" (pág. 313), "*estúpida tijera*" (pág. 337), "*virutas literarias*" (pág. 393).

Aunque escasos, tampoco faltan ejemplos de enlaces abstracto-abstracto de auténtico mérito poético; obsérvense los siguientes: "*Miseria pálida y sombría*" (pág. 44), como la mar en *azulada calma* (pág. 298)²⁵, la *mañana* de tu *alma*" (pág. 266). Dentro de esta misma ca-

²⁴ En el original aparece como "de la rima el potro".

²⁵ Son los mejores ejemplos de concretización visual, mediante el color, de alguna cualidad.

tegoría tenemos otros casos de unión contradictoria o violenta: "infernál belleza (pág. 118), sombras blancas (pág. 143), humo luminoso (pág. 189), místico adulterio" (pág. 339). Mencionaremos, por último, un insólito intento de eliminar la partícula unitiva que establece el enlace, para robustecer la expresión:

Iluminando el borde mi cuna
Como a la noche el *rayo luna*? (pág. 103)

que inmediatamente nos trae a la memoria, quizá la *malva-luna* de Alberti.

Como se habrá visto, también en este aspecto vuelve a tener vigencia la desigualdad de la obra salaverriana, pues no hay una disposición artística constante que corresponda a la eventual calidad de algunas figuras.

CAPITULO VI

LA SINTAXIS

Del choque entre el mundo poético (subjetivo) del artista y el mundo que lo rodea (objetivo), resultan dos de los rasgos esenciales del Romanticismo. El uno, conocido como el idealismo romántico, es la proyección del alma del poeta en este mundo exterior y el otro, la tan famosa libertad romántica, es la oposición a toda regla en cuanto es una traba que limita el vuelo de la inspiración. Todo ello puede resumirse en una sola característica: el subjetivismo. Sucede que cuando este subjetivismo se acentúa, ya no sólo tiene importancia en la elección de temas —la insatisfacción, el tedio, la soledad— sino, también, en su misma forma de presentación. El romántico supera (o ignora) los cauces lógicos, se expresa con vaguedad, infringe reglas gramaticales, etc., porque presente en ello rasgos de originalidad y nuevas posibilidades estilísticas. Vemos, pues, la importancia que puede tener el estudio de la sintaxis en nuestra revisión, porque las características que presente —búsqueda de formas novedosas o empleo de las tradicionales— son un signo de la actitud del poeta frente al instrumento que maneja: su lengua.

1) *La posición de los adjetivos.*

No puede pasar inadvertida en la poesía de Salaverry la frecuencia con que aparecen antepuestos los adjetivos en función atributiva, muchas veces contrariando las normas de la gramática y los usos idiomáticos. Hemos contado, exceptuando los casos en que la posición del adjetivo estaba condicionada por la rima, más de 315 adjetivos antepuestos, lo cual no es un porcentaje despreciable. Esta peculiaridad sintáctica revela la presencia de una tendencia subjetivista que lleva a concebir la realidad desde el yo, relativizando los valores²⁶, y, en forma pa-

²⁶ Al respecto, dice Díaz Plaja: "El Romanticismo es el derecho a lo plural, a lo relativo, a lo pasajero; es, por tanto, una crisis de la Clasicidad". (Op. cit., pág. 23).

ralela, un conato de voluntad creadora: la de reiterar cierto tipo de estructuras lingüísticas con intención caracterizadora.

La mayoría de los adjetivos antepuestos se relacionan con su mundo sensorial y, específicamente, con las sensaciones visuales y auditivas. Las primeras constituyen los ejemplos más interesantes pues incluyen designaciones de color en anteposición que, según ordena la gramática, deben ir pospuestas siempre que su valor no sea simbólico. Así tenemos: "negro florón" (pág. 3), blanca nube (pág. 57), verdes hojas (pág. 249), dorado jarrón (pág. 290), amarilla vela" (pág. 338), etc. Esta expresión resulta todo un alarde: "blanca, tibia y perfumada mano" (pág. 305). El gusto por la posición subjetivo-interpretadora del adjetivo se denuncia no sólo en el campo de las sensaciones; estas citas lo demuestran: "externa gloria" (pág. 47), "póstumo lauro" (pág. 52), "secreto afán" (pág. 89), "cerrada flor" (pág. 166), "estéril afán" (pág. 216), "seguro buzón" (pág. 312), "terrestre amor" (pág. 338), "abiertos picos" (pág. 391), "airoso y lindo pie" (pág. 302).

Otras veces, la inversión del orden normal resulta tan forzada que la flexibilidad de la frase se pierde, y hasta se arriesga el buen sentido: "pasados triunfos" (pág. 37), "patrio amor" (págs. 23, 39), "musical deleite" (pág. 196), "peruano Diógenes" (pág. 202), "frigio gorro" (pág. 210), "nuevo vestido" (pág. 334). Aunque obligado por la rima hay casos en los que nuestro poeta no ha vacilado en anteponer el adjetivo, sacrificando la claridad de la expresión; por ejemplo, *limeño movimiento* no significa lo que a primera vista parece, y debemos recurrir al mismo texto para enterarnos:

Cuando seguí, en el puente, a una tapada
De pie andaluz, *limeño movimiento*... (pág. 206).

A una *cantatriz* (pág. 194), soneto pobrísimo, se hace difícil de entender por la inclusión de adjetivos antepuestos verdaderamente inusitados: "femenino traje" es, simplemente, 'traje de mujer', y "varonil aliño" es 'ropa de hombre'.

2) *El hipérbaton.*

Es bien sabido que este artificio contribuye a la elegancia y a la musicalidad del verso. Es por ello que siendo como es, un recurso del más puro origen clásico, resulta muy usado por los románticos que, en este aspecto, olvidaron sus pregonados postulados de renovación lingüística en beneficio del lenguaje natural. Tanta atracción tuvo entre ellos el ritmo sonoro.

Salaverry no podía ser la excepción. La aérea ligereza, de clima idealizado de buen número de sus poemas, están sostenidos no sólo por las sugerencias sonoras de las palabras, sino por su elegante disposición dentro de la frase. Aquí, por ejemplo, no hay una sola palabra de valor sonoro, pero el acierto artístico descansa sobre un hipérbaton atrevido:

Allá, el oído misteriosa alhaga (*sic.*)
Ave nocturna que la luz perfila... (pág. 84).

No menos logrado es este hipérbaton en que el verbo auxiliar ha sido separado del principal para que éste vaya cerrando la oración:

¡Qué crimen pudo haber, Dios infinito,
Desde la cuna en mi alma juvenil,
Que *has*, en mi frente, sin piedad, *escrito*
Una sentencia eterna de morir? (pág. 118).

Si allí se consiguió un ritmo de serena elegancia, esta vez el clima resulta dramáticamente agitado por las bruscas detenciones a que obligan las inversiones:

Si yo también, con ellos, el olvido
Allá, en tu eternidad, iré a morir? (pág. 119).

Recogemos algunos casos en los que se trata de que el verbo se mantenga a mitad del ritmo expresional para equilibrar la sonoridad:

No hay en el mundo de *olvidarte* medio... (pág. 349)
Quejas *cantaba* de amor (pág. 354)²⁷.

En los siguientes ejemplos se observará el vuelco que sufren expresiones de tipo corriente, para hacerlas sugestivas a fureza de ambigüas:

De quién la audacia fué del heroísmo? (pág. 23)
¡Cuánto es el mundo en ese instante hermoso! (pág. 309).

²⁷ Esto origina algunos encabalgamientos:

A mí, por galardón y satisfechos
Los impetus dejar que mi alma encierra,
Vuelos de dió para dejar la tierra
Y lira en que cantar ilustres hechos (pág. 182).

Uno de los máximos refinamientos del hipérbaton es la separación del sustantivo de su régimen normal, como lo hacían los poetas del Renacimiento:

Es de tus labios para mi el *suspiro* (pág. 319)

Llegó aquel del amor *temido instante*
En que risueña la muger (*sic.*) olvida,

.....
Llegó del desencanto *amargo día*... (pág. 342)

Un ejemplo que demuestra a las claras el afecto de Salaverry por este recurso nos lo proporcionan los versos siguientes:

Mi corazón te adora, y se dilata
Con los mirages de tu *amor risueños*;
Y en la tierra tu imagen le retrata
De otro mundo *mejor* los vagos *sueños* (pág. 317)

en donde ni la rima justifica el hipérbaton, porque mucho mejor consonancia hubiese logrado al rimar *amor* con *mejor* que *risueños* con *sueños*, que resulta bastante pobre (obsérvese la repetición). Sin embargo, el poeta la prefirió para permitir una doble inversión del orden normal.

3) *La indeterminación de forma.*

Lo vago e incoherente tuvo el enorme atractivo de simbolizar el propio estado de alma del romántico, y como en éste predominaban los ensueños y la desbordante fantasía, el lenguaje impreciso, la música de las palabras, fue el mejor vehículo de que se dispuso. Este amor al misterio se extremó hasta que muchas veces el sentido de lo que se decía quedaba oculto tras un fárrago de voces dispuestas sin orden ni razón. Salaverry cree que el orgullo puede llamarse:

Angel, nube, satán, virgen, lucero... (pág. 109)

...virtud, sabiduría,

Amor, abnegación, pesar, anhelo,

Heroísmo, valor, filosofía,

.....

Tú eres genio, eres luz, audacia impía (pág. 112).

La verbosidad inconexa del romántico se aplica con casi igual generosidad cuando habla de las "ficciones del humano anhelo". Según él, lo que ansiamos es:

—Amor! virtudes! inocencia! cielo!
 Belleza! eternidad! gloria infinita! (pág. 76)
 Riquezas, fama, porvenir y honores... (pág. 122)
 Esperanza! ilusión! encantos! sueños! (pág. 123)

lo cual no hace más que revelar la incapacidad de expresar sintéticamente una idea o sentimiento sino es por el camino más fácil de la enumeración desconcertante: esto es lo que llamaban misterio o vaguedad²⁸.

La indeterminación formal se presenta también en otro orden; cuando el romántico habla de sus propios ideales gusta hacerlo rodeándolos siempre de la grandiosidad más llamativa que pueda. Véase el gusto por las abstracciones espectaculares²⁹ en estos versos que contienen una meditación estética sorprendente:

No es muy hermoso contemplar a un niño

 Ah! y escucharle maldecir al cielo,
 Al mundo, al porvenir, la eternidad? (pág. 114).

La desazón que lo agita se siente por todas partes gracias a las interrupciones y contrastes que sufre el desarrollo lógico del pensamiento; la digresión y la antítesis se alternan profusamente y adquieren tanta importancia que, a veces, se dice más en una sola de sus quejas que en la avalancha de palabras que la siguen. *Suicidio*, otro "fragmento" que resulta muy seguramente el poema más escenográfico de Salaverry, tiene las estrofas (en donde la vaguedad se vincula con lo grotesco y fantasmal) llenas de acotaciones como éstas:

¡La una!... sollozando repetía... (pág. 120)

²⁸ M. P. González, op. cit., pág. 37: "El señorío que al sentimiento y a la imaginación le conceden sobre la *sindéresis* y el juicio les induce, por una parte, a inflar sus propias cuitas sentimentales y a abrumarnos con sus íntimas congojas; de la otra, les hace caer con frecuencia en las fantasmagorías más pueriles y más reñidas con el discernimiento y hasta con el buen gusto".

²⁹ Dentro del Romanticismo peruano, la opinión de L. A. Sánchez confirma nuestro juicio: "Contagiados de la terminología sibilina de sus maestros europeos, especialmente de Lamartine y Hugo, se aficionaron con exceso de las grandes abstracciones que se escriben solemnemente con mayúscula inicial. Ello concordaba también con el ambiente político imperante, adicto a enunciados vagos, insibiles, pero seductores: Orden, Bien, Verdad, Justicia, Amor, Humanidad, Dolor, Vida, Muerte" (Op. cit., pág. 42).

¡Yo iba a morir!
 ¡Qué triste en el silencio es cada hora...
 ¡Cómo sufre el que cuenta cada aurora... (pág. 121)

Yo iba a morir!...

¡La una! repetí. Qué la existencia
 Puede ofrecer a mi alma desolada?... (pág. 125)

Si! es forzoso morir... (pág. 126)

¡La una!... El mundo duerme silencioso... (pág. 126)

Basta!!! y alzando trémula mi mano... (pág. 127).

Hablando de la mujer, las palabras surgen con facilidad si se recurre al paisaje; los símiles tienen todo el encanto del desorden romántico:

Mas todo tu belleza lo atesora,
 Mar, estrella, ave, flor, noche y aurora! (pág. 358).

El dulce advenimiento del amor se produce generalmente en medio de exclamaciones entrecortadas:

Amar! Qué es el amor? Una sonrisa... (pág. 240)

Pero Ah! ¡Te ví! —Qué nueva luz del cielo
 Vino, de pronto... (pág. 241-2)

No sé, madre mía, ay de mí! (pág. 258)

Mas ay! de pronto ví
 Que un joven me miró...
 Tres veces, halagüeño, volvió el rostro
 No sé a qué... (pág. 259).

Este diálogo posee el angustioso ritmo del encuentro amoroso:

—Adiós!... un beso, alma mía!
 Anjel (*sic.*) de mi vida —Adios!

—Tan pronto!... En la despedida.
 Un beso... otro beso más!...
 Primer amor de mi vida!

—Adiós, pues, prenda querida!
 —No me olvidarás?

—Jamás!
 —Sigue la orilla del río,
 No te sorprendan, mi bien! (pág. 328).

Y si tiene la intención de impresionarnos, el grito más patético que se le ocurre es sepulcral.

Yo soy lo que tú has de ser ¡UN ESQUELETO! (pág. 390).

CAPÍTULO VII

EL SENTIMIENTO Y LAS PALABRAS TEMA

Todo el que con afán de síntesis dé una vasta mirada al conjunto poético que Salaverry presenta, estará de acuerdo en que puede compendiarse bajo un solo gran título: el sentimentalismo; entendiéndose esto en sus formas más variadas, desde el simple pesimismo amargado hasta, por supuesto, la sensibilidad desbordada de lágrimas, pasando por la melancolía tan amiga de la soledad. Y no se crea que, olvidando su importancia, excluimos a la sonoridad o el ritmo musical al hacer esta generalización: recuérdese que ya hemos visto cómo los valores fónicos de las palabras son el vehículo eminente para desahogar los inquietos anhelos del alma romántica. Cada una de estas disposiciones puede estudiarse con bastante prolijidad, en el campo léxico gracias a la abundancia con que aparecen.

Tenemos que decir, sí, que ninguna de ellas aparece marcada por un tono muy personal como para hablar de una disposición de ánimo verdaderamente original en sus matices. Su expresión y desarrollo no tienen mucho de nuevos y más bien corresponden a la tónica general de la crisis del siglo XIX. Los moldes y esquemas son mercadería bastante conocida y, aquí y allá, pueden hallarse evidentes puntos de contacto con los románticos españoles y franceses más prestigiosos. Parece, pues, que en esto nuestro poeta se contentó con adquirir los hábitos europeos y asumirlos en su obra para quitarnos toda duda sobre su filiación literaria. Lo que ganó en gusto romántico quintaesenciado lo perdió en verdad y honradez poéticas.

1) *La lacrimosidad.*

Ya ha quedado establecido que la disposición más constante de Salaverry es la lacrimosidad; si hay una palabratípica, definidora y clave en su léxico, esa es *lágrima*. En *Albores y Destellos* nos enteramos de que el llanto podría servir para

regar las llamas y extinguir (*sic.*) el fuego (pág. 30).

La misma patria que se halla en "insondable desconsuelo" y "huérfana" (nótese las determinaciones negativas, tristes) por la muerte del héroe, no pide otra cosa que

...de una *lágrima* el tributo (pág. 42)

y ordena secamente:

Llora! (pág. 45).

Los "ríos de lágrimas" corren interminables por las páginas cuando el poeta filosofa sobre el destino del hombre. Se muestra escéptico y al fin nos pregunta si

Será siempre una *lágrima* su historia? (pág. 91).

Léanse estas expresiones: "la faz bañada en religioso *llanto*" (pág. 92), "regando con sus *lágrimas* copiosas los prados" (pág. 100), "lecho de *lágrimas*" (pág. 101), "mis miradas... en dolorosas *lágrimas* bañadas" (pág. 120), "la faz bañada en *lloro*" (pág. 154), "mis pupilas se *anegaban*" (pág. 277), "empapabas de *llanto* tu pañuelo" (pág. 335), etc. Hay ejemplos en los cuales el decadentismo se acentúa y se fijan cuadros tan enfermizos como el siguiente:

Yo solo, en el desierto de mí mismo,
Voy a mis propias ruinas a *llorar* (pág. 130).

Cartas a un Anjel se abre con un aire tremebundo, cuando Salaverry conviene en llamar a su idilio:

...una historia
Con mi sangre y mis *lágrimas* escrita (pág. 237).

El amor justifica las lágrimas y luego, constituye motor para el impresionante despliegue de estremecido sentimiento que se halla por todas partes. El poeta no sabe calcular cuánto daría

...por una de tus *lágrimas*, mi bien! (pág. 254).

Las tiernas escenas tampoco están exentas de algunas gotas de llanto; veamos ésta, dibujada según las leyes del más puro romanticismo:

Yo ejecutaba armonías,
 Tú cantabas a mi lado,
 Y, al oír tus melodías,
 Sentí dos *lágrimas* mías
 Humedecer el teclado... (pág. 276).

No menos típica es la descripción de la mujer romántica; una mujer de la cual se pueda decir que

...*solitaria*, en tu aposento
 Son un *cauce de lágrimas* tus días (pág. 320),

Conforme se avanza, el decadentismo se acentúa. En *Perseverar*, por primera vez, se presenta definidamente la complacencia morbosa en el dolor:

Sufre, llora mi bien (pág. 321)

dice el poeta a la amada; estas palabras tienen una extraña razón:

...más te hermosea
 Tan ruin maldad... (pág. 321),

Las lágrimas se vierten ahora sobre "marchitas hojas" y, como enseñaba Victor Hugo, el llanto se mezcla con manifestaciones de placer hasta que se llega a no saber si el romántico goza o sufre:

No es *bello* sentarse en los escombros a *llorar*? (pág. 114)
Sonríome y *lloro*, incierto... (pág. 373).

2) *Las tumbas.*

Por próximo al anterior, el amor por las tumbas y las divagaciones sobre la muerte y las sepulturas, lo complementa y lo sigue en importancia. En efecto, aquí también las lágrimas quieren llegarnos al corazón de todos modos; se puede decir, por lo tanto, que ambos temas andan mezclados en buena parte de la obra (*Albores y Destellos*, especialmente). Esta descripción funde en pocos versos todo el gusto por la soledad, el nocturno y el tema sepulcral que sentían los buenos románticos:

La humilde flor, que el delicado broche
 Abre, bajo el rocío de la *noche*,
 Y en las *tinieblas*, sus aromas vierte,
 Seméjase a mi musa *desolada*
 Cantando las grandezas de la *nada*,
 Y el *esplendor sombrío de la muerte!* (pág. 51)

Si queremos comprender mejor el porqué de tan malsano gusto, tenemos que oír hablar a Salaverry de su misión como poeta:

No sé qué *lazo oscuro y misterioso*
 Me liga a la *morada del reposo*
 Y del *silencio y soledad desierta!*
 La *oscuridad me atrae y me cautiva!*
 Que otros alaben la grandeza viva,
 Yo solo *ensalzo la grandeza muerta!* (pág. 51)

.....
 Yo triste *cortesano de la tumba*
 Canto a la majestad que se *derrumba*
 De *eterna noche en el profundo seno* (pág. 52).

El se define como un

Cantor de los sepulcros y las ruinas
 Bardo de los suspiros y el dolor... (pág. 134)

y tenemos el auténtico atuendo romántico cuando aparece el sentimiento de la muerte:

Ven hacia mi, cual *virgen solitaria*
 Que cruzando el desierto silencioso,
 De su amor en la *urna funeraria*
 Viene a vertir su *lágrima amorosa*;
 Ven a mi corazón cual la *plegaria*
 De un ser querido; y la *funesta losa*,
 La *fría piedra* que mi fe *sepulta*
Riégalala con tus lágrimas oculta (pág. 64)

.....
 Doblega tu cabeza *tristemente*
 Sobre la *tumba* de mi vida, y *llora*... (pág. 65).

Las tumbas son también el leit-motiv de su concepción frente a la eternidad y a la fama. Salaverry es pesimista y, por desesperado, escéptico. La existencia es apenas un viaje por la "morada del dolor, sombría" que acaba, igualmente:

en la sombra que llaman *sepultura!* (pág. 67).

A los que creen lo contrario, les previene:

¡Solo una *tumba* la esperanza muestra
A los que sueñan y la dicha buscan! (pág. 65)

.....
Que todo acaba en la *mortuoria fosa*! (pág. 76).

Por eso él mismo, en vida, se considera ya un cadáver:

Horas de luz de la pasada historia
Que vienen a *llorar*, en la *agonía*,
Del que mira la imagen, *tristemente*,
De su propio *cadaver* en su mente! (pág. 123)

.....
Yo iba a *morir*! Contaba en mi memoria
Mis lágrimas caídas una a una... (pág. 124).

Lo más doloroso es la certeza de que

...tras la sepultura, eterno olvido! (pág. 93)

Perdidos en el viento mis despojos
Nadie ¡jamás! se acordará de mí!... (pág. 135).

Su figura se nos presenta entonces como la del único hombre que posee la verdad sobre la vida y la muerte, y que conoce los valores de una y otra; él puede decir:

Yo he bajado al *sepulcro* de los hombres
.....
Solo he encontrado el eco de sus nombres,
Una *tumba*, un *ciprés*, —y *nada más*! (pág. 132)

...cuando yo *sucumba*,
Bajo el *peso mortal* de mi poema,
Escrito en mi alma bajará a la *tumba*! (pág. 155).

A partir de *Resurrección*, el tema sufre un giro que lo desvía por los senderos de lo macabro y adquiere los matices de un morboso patetismo. La poesía citada empieza con esta exclamación:

Yo era mi *tumba*! (pág. 239).

El romántico apenas soporta la realidad como es; pasa las horas escuchando el tic-tac del reloj, y cree que suena con "campanas funerarias" que matan toda ilusión. Sus sueños no son más optimistas:

Al borde de una *inmensa sepultura*,
Mil *enlutadas sombras* que reían
Y con *risa de muerte* me veían (pág. 73).

En estos momentos, la maldición que brota más espontánea para la amada infiel tiene terribles vaticinios:

Mi nombre, clamarás en tu *agonia*
Queriendo devorar tu *sepultura*. . . (pág. 368).

CONCLUSION

Después de este análisis, podemos intentar una breve conclusión que sintetice las particularidades que presenta el vocabulario de Salaverry.

Se ha insistido en la abundancia de expresiones pertenecientes al mundo de las sensaciones y en su general incapacidad para ofrecer una aceptable descripción de la naturaleza. Todas sus escenas de paisaje no superan cualquier visión neoclásica del siglo XVIII. Dentro de este apartado, cabría recordar la mejor calidad de las imágenes auditivas sobre las visuales, a pesar de que éstas las superan en número.

En el campo del sentimiento, la tónica general es la lacrimosidad, pero en las categorías sentimentales propiamente dichas, el amor y, en grado menor, la ternura y el odio, están trazados con arte y buen gusto. De acuerdo con sus concepciones relativas al amor y a la mujer, la voluptuosidad y la pasión resultan de escaso valor.

El mayor mérito de Salaverry es su extraordinaria habilidad para la sonoridad poética, para el ritmo musical y la "armonía imitativa". Lástima que los excesos, aunque comprensibles, empañen sus positivos efectos. El estudio de los valores semánticos ya nos demostró las notables posibilidades que tuvo nuestro romántico para destacar como satírico o poeta costumbrista. Asimismo, su sorpresivo abandono de la delicadeza cortesana y la amorosa acogida que dispensa, en sus *Diamantes*, a las palabras de extracción netamente popular. Hay algunos casos aislados de poéticos enlaces de abstractos y concretos, pero su escaso número no hace pensar en una disposición constante, ni siquiera en una voluntad frustrada.

Y ya dentro del terreno de la sintaxis nos ocupamos de su predilección por el adjetivo antepuesto, el hipérbaton como recurso de elegancia a falta de sonoridad intrínseca de las palabras, y su gusto por expresarse dentro de formas libres, anárquicas, con digresiones que detienen a cada momento el libre desarrollo del verso.

Decía el poeta cuando dedicaba sus *Cartas* a Luis Benjamín Cisneros:

“Tenía acaso tiempo para amar a Boileau?

La fama literaria, en toda su pureza, era para mí el humo sin el tabaco.

Cierto, jamás habría emprendido la ociosa tarea de sazonar mis cartas de amor para la gula literaria de ningún filósofo...” (págs. 233-234).

Pero, en realidad, no se trataba solamente de ignorar a Boileau. Esta propia opinión sobre su confeso apresuramiento certifica nuestra acusación más grande a la lírica de Salaverry: su desigualdad. Y desigualdad es algo propio del artista que no ha logrado vencer en la lucha entre los rígidos moldes del lenguaje y la inspiración sincera.