

## Siglo XIX: el Romanticismo

Entre 1800 y 1830,<sup>1</sup> América se independiza políticamente e inmediatamente se produce un movimiento emancipador intelectual. Fue Andrés Bello el que lanzó al continente este mensaje en *Alocución a la Poesía* y en sus *Silvas Americanas*. En Centro América expresó ese mismo pensamiento de Bello el hondureño José Cecilio del Valle.<sup>2</sup> Pero el problema era realizar con obras ese deseo, esa ambición que ya delataba el hálito romántico, puesto que el Romanticismo en una de sus facetas revolucionarias alentaba la expresión propia nacional, regional e individual.

Cuando entró Centro América a ese segundo período (de independencia intelectual), lo que vino fue la guerra y la anarquía. Todo el alto nivel cultural ganado en el XVIII se vino abajo: arquitectura, arte, pintura, ambiente de respeto y de creación, academias, revistas, sociedades, tertulias. Los jóvenes de nuestro siglo XIX son arrollados por la política. Los literatos ponen la literatura al servicio de la política y con ello la literatura se va a pique (a lo sumo ingeniosos epigramas o venenosas sátiras).

<sup>1</sup> Las guerras de la Independencia comenzaron en las colonias españolas en 1810; las últimas batallas se libraron en 1825. Centro América se independizó en 1821; pero en 1838, fracasada la república federal, comienzan en Centro América una serie de guerras y anarquías que terminan con una invasión filibustera y una guerra centroamericana para arrojar al invasor William Walker de Nicaragua en 1856.

<sup>2</sup> En Estados Unidos Noah Webster había declarado en 1783 que "América debe ser tan independiente en literatura como en política." Durante el siglo XIX Emerson y Channing sintieron la necesidad de insistir sobre esta cuestión: Emerson, *The American Scholar* (1837); Channing, *On National Literature* (1823).

Bastaría, como ejemplo de cómo barrió el viento político a esta generación (que yo llamo de la frustración, después de la anterior utópica), el caso de Nicaragua. Sus primeros románticos (elementos algunos de ellos valiosos: Francisco Díaz Zapata, 1812–1865; Juan Iribarren, 1827–1864; Francisco Zamora, 1820–1871; Carmen Díaz, 1835–1892; y Antonio Aragón, 1835–1896), se desperdician en himnos nacionalistas, cantos marciales, romances partidarios, sarcasmos líricos, confundiendo (en el ambiente de guerra y anarquía) libertades literarias con descuido. Todos cultivan también versos sentimentales, flojos, sin garra poética (a excepción de Zamora, un poco más alto y cuidadoso en su vuelo).

Félix Medina antologiza a estos poetas y en el prólogo escribe:

*Cuando tengamos Patria... cuando por todas partes se eleven establecimientos literarios i hayan estímulos para el escritor, entonces veremos levantarse sobre el horizonte, entre calajes de oro y púrpura, el sol esplendoroso de la poesía. Entonces el canto del poeta no se perderá entre el estrépito de los cañones i los gemidos que exhalan las víctimas de nuestras contiendas fratricidas.<sup>3</sup>*

Pero la generación que vino después de 1830, planteó otro problema, según Henríquez Ureña: que la independencia intelectual realizada por Bello, Cruz Varela, Olmedo, Heredia, etc., era demasiado europea en las formas que sus poetas adoptaron para expresar a América. “No bastaba la novedad del asunto (del tema), imponiase la novedad de la forma.” Los que esto exigían eran ya románticos. Pero antes de estudiar sus valores más importantes, debo advertir que no solamente las guerras, la anarquía y la absorbente política abortaron (en sus mejores posibilidades y en toda América) el movimiento Romántico; sino también la superficialidad (y la falta de lógica) con que nuestros escritores entendieron el Romanticismo, desaprovechando lo verdaderamente esencial

<sup>3</sup> Citado por Jorge Eduardo Arellano en su *Panorama de la literatura nicaragüense*

y los aportes más valiosos del Romanticismo para el momento americano. No se llegó al fondo de lo que entrañaba ese movimiento en los dos países que lo profundizaron más: Alemania e Inglaterra; y ni siquiera supieron desarrollar lo que venía de herencia romántica del clasicismo español. Así, por ejemplo, las reflexiones y teorías de Novalis sobre la expresión mágica, la consecución del “hechizo” apelando a procedimientos de las tradiciones literarias más antiguas, la expresión de lo irracional y lo mítico... o no se conocieron o no dieron pie a ninguna experiencia poética.

Predominó la influencia española, pero la más retórica, porque los mejores aciertos de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro se descubrieron hasta después de Darío y la Vanguardia. Dimos por lo general una literatura que oscilaba entre un sentimentalismo convencional y una ampulosidad retórica que suena a hueco, manteniendo, por lo general, el empaque solemne y elegancias ya bastante gastadas como el hipérbaton y relamidas expresiones neoclásicas y muchos hábitos del xviii. Por esta razón el movimiento romántico se puede decir que quedó inconcluso y que lo mejor de su aporte lo vinieron a explotar generaciones posteriores, como el Modernismo (especialmente con Darío y Herrera Reissig) y como las Vanguardias (especialmente Pablo Neruda, los vanguardistas nicaragüenses y, en novela, Miguel Ángel Asturias).

En España, el Romanticismo se desarrolla a través de tres generaciones. La primera (de finales del xviii) enfla a Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas. La segunda, a Espronceda, Zorrilla y Mariano José de Larra (el de más profunda alma romántica). La tercera, la mayor altura lírica alcanzada por la escuela, la integran Bécquer y Rosalía de Castro.

Las tres generaciones aportan como elementos definitorios de lo “romántico”: la libertad artística, libertad de las unidades de teatro y métrica, dominio del sentimiento y de la fantasía, color local, revaloración del romance y de la poesía popular tradicional y de algunos géneros desaparecidos como el *auto sacramental* y en América las *Pastorelas*.

Puede que el alma romántica haya brotado antes en América que en España, que “la naturaleza (que para los escritores españoles solía ser un decorado más o menos convencional), adquiriera en América enorme importancia estética; que el lenguaje, tipos, costumbres, tradiciones populares, adquirieran asimismo extraordinaria variedad y riqueza.”<sup>4</sup> Pero lo cierto es que, por la fuerza de la inercia, España también en el Romanticismo influyó fuertemente sobre América (Espronceda y Zorrilla, sobre todo. Bécquer luego, aunque, como ya indiqué, su profundo lirismo sólo fue penetrado en el siglo xx: su contención, su mesura, su vaguedad cargada de esencia poética, sus procedimientos impresionistas, su genialidad para difuminar sus situaciones en el misterio, el epíteto becqueriano).<sup>5</sup>

En Centro América la mayor fuerza romántica sirve para lanzar al escritor a la acción libertaria. En todo el siglo xix apenas se deslinda el poeta del político: Sarmiento o Martí son buenos ejemplos.

En el resto de América otra tendencia romántica pujante es la búsqueda del indio, del pasado indio (un indio adulterado porque se le ve a través de autores franceses, un indio no real, sino borroso en la nostalgia del pasado) cuyo único gran logro fue *Tabaré* de Zorrilla de San Martín. El indio romántico no se dio en poesía en Centro América. En las novelas de Pepe Milla sí encontraremos a este indio pálido, inexplicable en la tierra que dio a los mayas.

A pesar que el Romanticismo entrañaba una ruptura filosófica, nuestra literatura romántica “no realizó ningún esfuerzo sistemático por adaptarse a las nuevas interpretaciones científicas y filosóficas del universo.”<sup>6</sup> En Centro América, Batres Montúfar (el poeta más significativo) se burla con cierto amargor incluso de

<sup>4</sup> Cristina Barros y Arturo Souto, *Siglo xix romanticismo, realismo y naturalismo*, Editorial Trillas, México, 1982 (1a ed., 1976)

<sup>5</sup> Persiste la dirección de una cultura incardinada en España, lo que sólo se rompió con el llamado “regreso de las carabelas” con Darío y el Modernismo.

<sup>6</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, FCE, México, 1949

esas nuevas interpretaciones científicas, pero también usa peor burla para costumbres religiosas vacías de contenido.

Otra característica del Romanticismo americano es la mezcla, a veces desconcertante, de Romanticismo y Neoclasicismo en el mismo autor e incluso en una misma obra. En México, por ejemplo, en la Academia de Letrán (según recuerda Guillermo Prieto en *Memorias de mis tiempos*) convivían y se imbricaban las dos corrientes literarias que en otras partes chocaban implacablemente. El ejemplo de la capital virreinal contagió a Centro América. No hay polémica neoclásica-romántica. Y sí ese fenómeno de mezcla tan singular.

La desembocadura del Romanticismo fue ese llamado Realismo que dominó la literatura en español en el último tercio del siglo XIX.

Con estos datos estudiemos los dos literatos más destacados del romanticismo centroamericano: el poeta José Batres Montúfar y el novelista José Milla.

**JOSÉ BATRES MONTÚFAR.** También conocido familiarmente como Pepe. Nació en San Salvador, El Salvador, el 18 de marzo de 1809. Falleció en la ciudad de Guatemala el 9 de julio de 1844. Fue sepultado en el cementerio de San Juan de Dios. Tras el terremoto de 1917, el Presidente Estrada Cabrera dispuso la demolición de ese cementerio, perdiéndose así los restos mortales del poeta.

Una grandísima parte de su obra fue destruida por su familia, por ser textos atrevidos para su época. El poeta cubano José Martí, que conoció de cerca su obra aunque no al poeta, dice: “Lo que religiosas preocupaciones destruyeron fue bueno y mucho.”

En casi todos sus poemas líricos Pepe Batres es un romántico. Veamos un fragmento del madrigal “Yo pienso en ti.”

*Yo pienso en ti, tú vives en mi mente,  
sola, fija, sin tregua, a toda hora,  
aunque tal vez el rostro indiferente  
no deje reflejar sobre mi frente  
la llama que en silencio me devora.<sup>7</sup>*

Pero en sus *Tradiciones Guatemaltecas*, que son su aporte más original, lo que encontramos es un neoclasicismo todavía vivo, realizado con una gran originalidad y con ciertos injertos líricos románticos.<sup>8</sup> Bellini, por estos poemas-cuentos, le llama “habilísimo narrador en verso.” Y Darío: “príncipe de los *conteurs*.”

Sus *Tradiciones* (nombre satírico) tienen la misma estructura poética-narrativa de las fábulas en verso (que echaron raíces en Guatemala del grupo de los fabulistas del XVIII), pero en un estilo muy suyo, con una destreza admirable a la que hay que agregar su rica vena satírica, que, al humedecerse en el Romanticismo, resulta un humor triste (“de amargor impregnado”), chaplinesco, de gran riqueza humana. “El mejor de los poetas dotados del don del humor,” afirma Henríquez Ureña.

Pero en Batres las sorpresas son mayores. En la dedicatoria de sus *Tradiciones* a Alcalá Galiano Batres, dice que imita al italiano Juan Bautista Casti, autor de *Nouvelle Galanti*, e imitador a su vez de Bocaccio, nada grande para ser imitado, pero rico en aventuras

<sup>7</sup> En este poema hay un Byron en el fondo, influencia clara de la “Canción de Medora” de *El Corsario*:

*Deep in my soul that tender secret dwells,  
lonely and jost to light for evermore,  
save when to thine my heart responsive swells  
then trembles into silence as before*

*There, in its center, a sepulchral lamp  
burns the slow flame, eternal, but unseen  
which not the darkness of despair can damp,  
though vain its ray as it had never been*

<sup>8</sup> Como en casi todos los románticos americanos, en Batres se da esa extraña resistencia y persistencia neoclásica, formando una difícil amalgama con el Romanticismo tan contrario y explosivo en su canon estético y filosófico.

de alcoba. “¿Cómo es posible, se pregunta Cardoza y Aragón, que Batres se haya movido como un péndulo entre el espíritu de Byron y el del abate Casti?”<sup>9</sup>

Menéndez y Pelayo (en su *Historia de la poesía hispanoamericana*), al alabar a Batres y al colocarlo junto a Heredia, Bello y Olmedo, lo define como “cultivador de una poesía tan diversa, pero no menos exquisita en su género, con ser éste uno de los géneros menos elevados y aun menos recomendables en el arte literario.”

Anderson Imbert dice también: “El lirismo va, pues, a compás de la narración, afina su voz el tono jocoso de las situaciones y caracteres que se describen. De aquí uno de los efectos (¿se nos permitirá decir ‘a lo Heine’?) de los versos de Pepe Batres: el poeta, como si se avergonzara de habernos descubierto su ternura lírica, de pronto se interrumpe, nos hace una mueca y ríe. ¿Que estropee su expresión? Sin duda, pero recordemos que el género menor en que escribía (cuentos humorísticos en verso) fue un estropicio en la literatura.”<sup>10</sup> Escogió un género chico para ser grande.

JOSÉ MILLA Y VIDAURRE (1822–1882). Seymour Menton lo llama “padre de la novela guatemalteca.”<sup>11</sup> En un momento de su vida fue subordinado de José de Irisarri en la carrera diplomática, así como amigo y discípulo de Batres. Firmó sus libros con el seudónimo de Salomé Jil y fue “uno de los primeros autores de toda Hispanoamérica que cultivó sistemáticamente la novela histórica” (Menton). Recorrió los demás caminos de la novela romántica (abundando en sus defectos) hasta desembocar en el realismo costumbrista. Cardoza y Aragón escribe: “esa limadura de ambiente, rasgos psicológicos y atisbos populares de los cuadros de costumbres, es lo que más resiste el tiempo en toda su obra.”

<sup>9</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala, las líneas de la mano*, FCE, México, 1955.

<sup>10</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 1961.

<sup>11</sup> Seymour Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, II edición, 1985

Es el fecundo y hábil autor de la novela-por-entregas del XIX que es la precursora de la telenovela del XX.<sup>12</sup> Pero su mayor valor literario no está, como dice Cardoza y Aragón, “en las convencionales damas y caballeros del feudalismo parroquial de sus novelas históricas” (que no se deben degradar porque poseen un sabor de época valioso para una tradición literaria); sino en la creación del personaje Juan Chapín, elemento de una picaresca ya anacrónica desde el punto de vista español, pero vital y certera para su país y pueblo que hasta hoy se siente figurado o encarnado en Juan Chapín.

Sus obras son:

#### NOVELAS

*Don Bonifacio* (leyenda antigua, 1862).

*La hija del Adelantado* (novela histórica, 1866). Personajes virreinales.

Aparecen dos jefes indios de factura chateaubriandesca más que americana (y los tenía al lado). Pasatismo romántico, pero también presionado por la tremenda dictadura de Rafael Carrera.

*Los Nazarenos* (novela histórica, 1867). En esta novela Milla ensancha su horizonte geográfico: Esquipulas, El Salvador, Nicaragua.

*El visitador* (novela histórica, 1868). En esta novela su autor revela tanto una conciencia nacional como social. Menton la considera “la obra maestra entre las novelas coloniales de Milla.”

*Un viaje al otro mundo pasando por otras partes* (1875). Viaje novelesco donde crea su personaje más logrado: Juan Chapín.

*Memorias de un abogado* (1876). Narrada en primera persona, bajo la influencia de Dickens. Medio realista, medio picaresca.

*Historia de un pepe* (1882). Trata de fundir con su romanticismo

<sup>12</sup> Es interesante observar la vinculación de las novelas de Milla (novelas-por-entregas inspiradas en las europeas de Eugenio Sue, Dumas, etc.), con sus trucos para conseguir el suspenso en cada episodio, con sus artificios melodramáticos, con sus anticipaciones para dejar despierto el interés, con su introducción de personajes desconocidos, que son recursos folletinescos propios de la telenovela actual.



el realismo costumbrista. Lo histórico pasa aquí a valor secundario: con todo y que la acción sucede de 1792 a 1823 apenas se habla de la Independencia. Novela de misterio pero marcada por la influencia de Dickens.

*El esclavo de don Dinero* (1881). Novela costumbrista corta. Una crítica a la avaricia. Con toques picarescos (en algunos capítulos recuerda la picaresca del *Cristiano Errante* de Irisarri).

### HISTORIA

*Historia de la América Central, desde el descubrimiento del país por los españoles (1502) hasta su independencia de la España (1821) precedida por una 'Noticia histórica' relativa a las naciones que habitaban la América (1879).*

### CUADROS DE COSTUMBRES

*El canasto del sastre* (1864).

*Libro sin nombre* (1870).

*Cuadros de costumbres* (1882).

## *Rubén Darío y el Modernismo*

El Modernismo es el final del desarrollo de una estética que inició el Renacimiento, pero ese final no dio lugar a un aniquilamiento, sino a un relevo.<sup>1</sup> El Modernismo tiene dos épocas.

La primera (donde incluyo poetas que algunos tienen por precursores) en fila a: José Martí (1853), Manuel Gutiérrez Nájera (1859), Salvador Díaz Mirón (1853), Julián del Casal (1863), José Asunción Silva (1865).

La segunda generación en fila a: Amado Nervo (1870), Ricardo Jaimes Freyre (1868), Guillermo Valencia (1873), Leopoldo Lugones (1874), Julio Herrera y Reissig (1875), José Santos Chocano (1875). Y las poetas: Eugenia Vaz Ferreira (1880), Delmira Agustín (1886), Alfonsina Storni (1892), Juana de Ibarbouro (1895).<sup>2</sup>

Rubén Darío (1867-1916) se puede decir que surge (y se convierte en cabeza) en la encrucijada de estas dos generaciones. Darío recibe una lengua y una poesía gastadas. Una decadencia. Toma la poesía de los últimos románticos. No reacciona contra el

<sup>1</sup> El Modernismo, dice Ricardo Gullón, es el paso de la metonimia (tropo que designa una cosa por otra, el efecto de la causa: las canas por la vejez, el laurel por la gloria) a la metáfora (tropo que traslada el sentido recto de las cosas al figurado, en una comparación tácita: primavera de la vida, dientes de perla). De lo natural a lo cocido de Lévi-Strauss. Cae en los emblemas. La sustitución de lo que hay por otra cosa. Por eso se lanza a dos evasiones: exotismo e indigenismo (afuera y a lo profundo). La Vanguardia descubre que nuestro exotismo lo llevamos dentro y es el indio.

<sup>2</sup> Los modernistas de España son: Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Ramón de Valle-Inclán, Luis Ruiz Contreras, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Gabriel Miró, Manuel Machado, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Antonio Machado. Y, en forma herética, Miguel de Unamuno.



Romanticismo, sino que lo reanima, descubre lo que no descubrieron los románticos de lengua española en el Romanticismo. La fuerza del Modernismo está en proporción al envejecimiento de las formas y de la lengua que recibe, cuya vertical decadencia (salvo excepciones) comienza en el XVIII.

Ambas generaciones, es decir, el movimiento todo, es el conjunto de poetas de más fino oído musical y que ha efectuado las más sutiles, ricas y melódicas invenciones y combinaciones y variaciones de acentos, ritmos y rimas en toda la historia del castellano. La más fecunda revolución literaria.

En Guatemala los modernistas son: Enrique Gómez Carrillo (1873-1927); Domingo Estrada (1858-1901); Máximo Soto Hall (1871-1944). En Honduras: Juan Ramón Molina (1875-1908); Froilán Turcios (1878-1943). En El Salvador: Francisco Gavidía (1864-1955); Arturo Ambogi (1878-1936). En Nicaragua: Román Mayorga Rivas (1861-1925); Manuel Maldonado (1871-1940); Santiago Argüello (1871-1940); Juan de Dios Vanegas (1873-1964).

En Costa Rica se puede decir que no hubo Modernismo, salvo el caso de Roberto Brenes Mesen, quien además de poeta y traductor, siguió la interesante corriente tica de estudios filosóficos. Aquileo Echeverría fue más bien un nativista, un regionalista. Así también Lisímaco Chavarría. Y en novela, el costumbrismo: Ricardo Fernández Guardia, *Cuentos ticos* (1901); Manuel González Zeledón (Magón), *La propia*; Francisco Soler, *El resplandor del ocaso* y *El último madrigal* (teatro). Y, de la corriente filosófica, Rómulo Tovar y Moisés Vincenzi.

Panamá, como república independiente, comienza en 1903. Sus representantes en el Modernismo son Darío Herrera y Ricardo Miró; más plenamente el primero, más refrenado y original el segundo.

## LA REVOLUCIÓN HISPANOAMERICANA DE DARÍO

Rubén Darío, visto desde su tierra nicaragüense, es el inaugurador de la literatura nacional y el que le dio verbo a la nacionalidad nicaragüense. Antes de Darío, nuestra nacionalidad era infante (*infante* significa “que todavía no habla”): hablaban las tribus, hablaban los localismos, los partidos, los vecindarios y con frecuencia la barbarie. Fue su verbo el que sacó a Nicaragua de los provincianismos en que “la latina estirpe” se había sumergido. Después de Darío —aunque la política levante una y otra vez los muros de la parcialidad— su obra mantiene encendida la vocación universalista como componente radical de nuestra nacionalidad.

La independencia de Centro América fue pacífica. Nos separamos hábil y civilizadamente de España, pero aún nos faltaba —como nación pequeña— lo más difícil: defender esa independencia de la voracidad de los fuertes. En la historia de Nicaragua las dos fechas están a la par por un singular destino, como las columnas de un pórtico: el 15 de septiembre, pacífico; bélico el 14. El 15 produce próceres; el 14 (con la batalla de San Jacinto que inicia la derrota y expulsión del filibustero William Walker y sus pretensiones esclavistas) produce héroes.

Pero hacía falta una tercera independencia, y esa la da, no un prócer, ni un héroe, sino un poeta. Es un poeta el que le da a la independencia su seguridad en sí misma.

En mi *Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío*<sup>3</sup> hice ver que su mundialidad, su inclinación universalista, su visión integradora, su capacidad de saltar fronteras y asumir la voluntad, la conciencia y la poesía de todo un continente, no sólo es obra de su genio, sino fruto de su historia. Darío hizo historia en tanto que fue hijo de su historia. Y la historia de Nicaragua es un rosario de acontecimientos y situaciones que pudiéramos llamar darianos (o darianos *avant la lettre*).

<sup>3</sup> Ver *Crítica Literaria II* de esta misma colección.



La historia de Nicaragua fue una historia extrovertida que imponía la visión de lontananza sobre la visión de caverna —sentir lo nacional en su universalidad— y ese sentimiento, que he llamado mediterráneo, Darío lo manifiesta desde muy joven:

*América prepotente  
su alto destino siente  
en la continental balanza  
que tiene por fiel al istmo.*

Porque Nicaragua surge a la historia como centro de cruce y de tránsito de rutas geográficas y de influencias culturales. Es el pasadizo de las migraciones indias, es el *Estrecho Dudoso*, es el tránsito entre los dos mares antes de Panamá y es la ruta de un canal interoceánico que nos cuesta codicias e intervenciones. Eso nos marca. Eso nos mantiene con las puertas abiertas al mundo.

Así vemos al nicaragüense que, para confirmar su nacionalidad, debe salir de su Patria a robarse —como un nuevo Prometeo— el horizonte de la universalidad. Rubén se exilia. Parte a Chile. El nica que hay en él no sólo le permite sino que lo impulsa a ser también chileno y argentino. Y más todavía: a ser francés. Y más aún: a ser griego.

Las revoluciones de Darío comienzan por esta conquista de lo cosmopolita. La sorpresa de don Juan Valera al leer *Azul...*, es que el joven nicaragüense que escribe en Chile pareciera haber vivido en París. Se inventaba París. El habitante de una tierra-puente tenía el ojo forastero, ese ojo despierto al mundo que adquiere el exilado y el navegante, que es lo opuesto al ojo introvertido del provincianismo y del cerrado nacionalismo. Con ese ojo de nacionalismo abierto y universal, va a asimilar, va a enriquecerse con todo lo que el mundo de su tiempo y de la antigüedad puedan ofrecerle.

Sin embargo, para ser exactos y justos, debemos advertir que Rubén sale de Nicaragua con un equipaje literario (que completa

en El Salvador); basta leer su poema “La poesía castellana,” escrito a los 15 años, para darse cuenta del conocimiento que tenía de su lengua y literatura a esa edad.

Su aparición en Nicaragua no es un fenómeno fuera de ambiente, de tradición, de antecedentes. Naturalmente que Darío no sería nunca previsible porque fue un genio fuera de serie; pero desde el período de reorganización del país (1869–1893, período que en Nicaragua se denomina los *Treinta Años*), se dieron pasos para crear en primer lugar una paz republicana progresista, y, sobre esa base, unos medios y un ambiente de cultura: instrucción pública, comunicaciones, biblioteca nacional, buenos teatros, mejores niveles universitarios, preocupación por la historia, fundación de periódicos dirigidos por intelectuales valiosos como Anselmo Rivas o Rigoberto Cabezas, fundación de *El Ateneo* por el historiador Tomás Ayón y de la *Unión Latinoamericana* por el poeta y humanista Antonio Aragón... en fin, un rosario de personas y hechos que prepararon el terreno e hicieron posible que el genio adquiriera el impulso inicial para lanzarse a su obra y al mundo. Claro que una vez desarrollada la obra dariana, el ambiente de donde salió parece —y era— estrecho y provinciano. Parte de su obra fue darle su aliento universalista a las letras de Nicaragua.

Cuando el poeta llega a Chile en 1886, comienza allí a levantarse la ola moderna de las transformaciones socio-económicas que recorrerá América. Lo “moderno” comienza a marcar un cambio profundo, primero en los países del sur del continente, más vinculados culturalmente a Europa. Es el reto que arranca a Darío sus primeras creaciones que se convertirán luego en el movimiento Modernista.

Muchos críticos rutinarios creen —sin embargo— que el ojo de Darío descubre las nuevas corrientes literarias del mundo e influido por ellas hace su obra en español. Y luego se detienen en catalogar las influencias. Pero se trata de algo mucho más profundo y creador. Se trata de una extraordinaria sensibilidad



poética que, al expresarse, siente que su lengua sufre un cansancio, que es poco dúctil para las exigencias nuevas del nuevo tiempo y de los cambios sufridos por el hombre tanto en América como en España. Se trata, en otras palabras, de reformar, de renovar el instrumento expresivo. Y Rubén advierte al conocer el francés y su literatura, que allá se ha operado y se están operando una serie de revoluciones que no ha realizado el castellano. Entonces toma lo que su instinto literario y su sorprendente conocimiento de su lengua le hace ver que es asimilable, asumible y eficaz para renovar y enriquecer su poesía y su idioma. No es un imitador, no es un afrancesado; es un creador. Por esa capacidad genial, Darío puede decir a su época, con los derechos de su obra: “la lengua soy yo.”

Bastaría estudiar la “revolución del adjetivo” que logró Darío en la lengua española, para medir la intensidad y profundidad del sismo literario que produjo su obra. Gonzalo Sobejano hizo, hace años, ese estudio; como hizo también Julio Ycaza Tijerino una extraordinaria cala en la revolución y renovación dariana de la métrica y en su intuición del ritmo. Ambos estudios acreditan el testimonio que da sobre la maestría de Darío el poeta catalán Pere Gimferrer: “Su oído es estupendo,” escribe, y luego cita algunos versos de difícil y delicado equilibrio rítmico, agregando: “El asentimiento a la rotundidad verbal esplendorosa de tales versos acredita por sí sola la materia del escritor, pero no debe ocultarnos que la empresa que se proponía, aun asistido por dotes tan infrecuentes, parecía exceder casi las posibilidades del mero genio individual. En efecto: un joven nicaragüense que no pisa España (ni Europa) hasta 1892, y que no visita París hasta 1893, se propone ser, no sólo el nuevo poeta que necesitaba la América hispana, sino el poeta que España no tenía y, más aún, un poeta capaz de medirse con Verlaine. Es decir, no sólo un poeta americano, sino un poeta español y europeo (y particularmente francés), todo a un tiempo. Mucho parecía para quien no conocía las obras de arte europeas (pintura, escultura, arquitectura, decoración)

sino por defectuosas reproducciones o imitaciones; ni el idioma literario de la antigua metrópoli, sino por lecturas; ni qué cosa era ser poeta en París, sino por lo que desde Managua, Valparaíso o Buenos Aires podía de ello saberse entonces. Que consiguiera plenamente su triple propósito —americano, español y europeo— es la prueba más elocuente de su inspiración y lucidez.”

Sin embargo, aunque sea misteriosamente paradójico, de los tres logros conseguidos por Darío —ser poeta americano, español y europeo— lo que parecía más cercano fue lo que le costó mayor esfuerzo creador, e incluso hubo un cruel momento en el cual un personaje entonces de gran autoridad, como José Enrique Rodó, le negó su condición de “poeta de América.”

El hispanoamericano (y más todavía el nicaragüense) fue formado en un tenso antagonismo entre su “literatura culta” (poderosamente atraída por el ejemplo y magisterio peninsular y europeo), y la “literatura popular,” en cuyo territorio entonces marginado, se efectuaron las más interesantes experiencias de mestizaje e integración cultural, idiomático y literario.

El literato culto tenía tres siglos o más de estar pendiente de lo que España y luego Francia producían al otro lado del mar. El método educativo de la imitación agravaba esta dependencia. En cambio, “lo americano” tardaría en cobrar su propio sentido e identidad, salvo brotes geniales que marcaron la ruta futura de la independencia. El último descubrimiento —el descubrimiento de América por América— tuvo su vertiente en el barroco, pero quien culminó esa empresa fue Rubén Darío, nuestro Bolívar literario. A él, por eso, le resultó más fácil —por tradición cultural— conocer París sin conocerlo, que darle voz y canto a una América inédita, sirena desconcertante, mitad antigua y mitad futura.

Esa fue su otra revolución: la hispanoamericanista, que, contradiciendo a Rodó, ya venía siéndolo desde antes, porque parte fundamental del ser hispanoamericano es descubrirse europeo. Darío mismo lo dejó escrito en un verso heráldico: “Mientras haya... una imposible hazaña/una América oculta que hallar,





vivirá España,” verso que lleva entrelíneas su complemento, pues, también mientras haya una España y una Europa que descubrir, vivirá América!

En el hispanoamericanismo de Darío hay una afanosa preocupación humanista —que abarca lo social y lo político además de lo estético— que se eleva hasta los vastos horizontes del vaticinio transmitiendo las señales reservadas del futuro, con un genial empeño de forjador de civilización que parece resucitar la mítica figura de Quetzalcóatl.

### LIBROS-MOJONES

**AZUL** (1888). Este libro es el comienzo de un gran cambio, de una gran revolución en la métrica, en la forma, en la musicalidad del castellano, que llega a su cumbre en *Prosas Profanas*.

Es un libro-mojón que ha venido a significar o a señalar el comienzo de una segunda edad del castellano. Cuatro siglos americanos de historia hacen erupción en *Azul*: un Nuevo Mundo pide la palabra. Ha comenzado, también en la lengua, una independencia, pero no como separación sino como descentralización y universalidad. La capital de esa lengua —desde *Azul*— ya no sólo es Madrid. Lo es Metapa o Bogotá, Macondo o La Mancha, Quito, Santiago o Buenos Aires. La lengua de una meseta trugal de Iberia ha atravesado el mar y ha recorrido todo un nuevo e inmenso continente. Ese horizonte de nieves y trópicos, razas y lenguas rompe los presupuestos de Nebrija: la lengua antigua —llena de novedad— echa a andar como si los ejércitos de Bolívar fueran verbos, adjetivos y sintaxis. Con *Azul* lo que creyó ser el Imperio Español comienza a revelar el revés de su trama: donde realmente no se pone el sol es en el Imperio del Español. Todo el gran árbol fue hecho para que en sus ramas gigantes cante un pájaro. Esta vez es Darío, luego vendrán en bandadas los otros.

Rubén Darío ha puesto en pie al castellano para una nueva salida, aún mejor que la primera, como el Quijote. Es el renovador

y pronto su Pegaso alcanzará dos cumbres líricas: *Prosas Profanas* —plenitud de la capacidad musical del idioma y cumbre del Modernismo— y *Cantos de Vida y Esperanza* —cumbre de lo moderno, decantación definitiva de forma y contenido, como dice el italiano Giuseppe Bellini— en cuya médula humana y palabra esencial de sus *Nocturnos* están ya contenidos, como ellos mismos lo confiesan, los Vallejo, los Lorca, los Neruda. Como también están los presagios de América en sus “Cisnes.” Alguna vez he escrito que no se hubiera dado Sandino sin la oda “A Roosevelt” como antífona.

Paralelo al renovador poeta, está el prosista. Habría que preguntarle a Vargas Llosa o a García Márquez qué hubieran pensado ellos ante *Azul*, si anunciaba a un gran narrador o a un gran poeta. Yo hubiera creído que nacía un cuentista formidable en América. El despliegue de artificios de sus cuentos, su variedad inventiva: tiene cuentos fantásticos, realistas, de terror, de realismo mágico... incluso el poema “Estival,” el del tigre de Bengala, es un gran poema de un gran narrador.

Sin embargo, más que el cuentista, es el cronista el que renueva la prosa en castellano. Su prosa (que sale de Martí, dice Juan Ramón Jiménez), la de *Tierras Solares*, la de los retratos de *Los Raros*, las crónicas para *La Nación* de Buenos Aires, etcétera, es la que le da al castellano una ductibilidad nueva, una osadía expresiva, una funcionalidad y libertad y un registro de formas y ritmos que hicieron escribir a Unamuno: “Nuestra lengua nos dice, allende el gran mar, cosas que aquí no dijo nunca.” Esa prosa es la que hará posible la nueva narrativa hispanoamericana —desde José de la Cuadra hasta Juan Rulfo— conquistadora del primer puesto en el mundo literario del siglo xx.

*Azul*, además, es el primer libro de literatura hispanoamericano que responde al reto del capitalismo. Yo lo llamé el descubrimiento del lujo, cosa muy distinta del barroco y su millonaria artificialidad. Diana Sorensen dice que frente al capitalismo, Darío tiene una reacción típica de su dualidad: en su “Canción del Oro,” por ejemplo, condena con punzante ironía la acumulación de

riqueza, pero en su prosa se da un lujo de adjetivación que nunca se había dado, y una abundancia verbal de capitalista del idioma. En cambio Miguel Enguídanos enfoca la obra desde otro ángulo y nos hace ver con qué previsión y angustia profética Rubén anuncia, desde *Azul*, el desamparo existencial del hombre moderno, consecuencia del predominio que empezaba a tener la materia sobre el espíritu, el artefacto sobre el hombre.<sup>4</sup>

**PROSAS PROFANAS** (1896). Para comprender la revolución en la historia de las ideas, no debemos olvidar que —si es verdad que el mestizaje seguía su natural proceso en toda América— las corrientes intelectuales de la época eran contrarias a esa corriente de la historia. Teorías europeas infestaban de racismo y de telurismo el pensamiento continental, inoculando en el hombre de América Latina un complejo de inferioridad o dividiendo en sangres artificialmente enemigas al mestizo: unos, hispanistas, que rechazaban todo lo indio como barbarie o como culturas ya del todo agotadas, archivadas en la arqueología; otros, indigenistas, que derivaban todos nuestros defectos y males de España y de la cultura hispano-occidental. Todavía hoy percibimos restos de esas corrientes intolerantes y esquizofrénicas erosionando nuestra historia.

Sin embargo, en el momento más parisiense, Darío —dueño ya del horizonte de su lengua— sorprende a América, en el prólogo de *Prosas Profanas*, con una afirmación: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenke y Utatlán.”

<sup>4</sup> Diana Sorensen sostiene que al salir Darío del provincianismo leonés, recibió el impacto del estallido capitalista en el cono sur (eufórico en ese momento, además, por su triunfo en la Guerra del Pacífico); y ese auge de la burguesía urbana (que desplaza a los terratenientes), la consiguiente influencia de la Europa industrial, la nueva riqueza y el lujo, se trasmutan en el lenguaje rico y lujoso de *Azul*. Pero también llegan con el capitalismo las primeras reacciones sociales, el contraste riqueza-miseria más violento y *Azul*, en una interesante contradicción, se escribe en un lenguaje de riqueza, pero la mayor parte de las veces a favor del marginado o del pobre o con ironía anti-burguesa.

Lo rodean la evocación versallesca de los Luises y las risas de la divina Eulalia (la música de la palabra española nunca había alcanzado armonías y melodías que así invadieran el territorio de Mozart), y, de pronto, ante una América embobada por el lujo de las cortes europeas, el poeta señala “al indio legendario, al inca sensual y fino, y al gran Moctezuma de la silla de oro,” como fuentes vivas del prodigio poético. Fue una estridente y sorpresiva clarinada.

Juan Ramón Jiménez dice que *Prosas Profanas* “es un libro plenamente parnasiano, es decir, un libro objetivo; es un libro donde no hay ningún problema íntimo, ni sentimental, ni siquiera sensitivo. No sentimental, sino es una realidad objetiva, expresada de un modo hermoso, versos muy bellos.” Y agrega: “El parnasianismo sería la expresión más lograda, más bella y más breve posible de una realidad objetiva.”<sup>5</sup>

Evidentemente decir que *Prosas Profanas* no es ni siquiera sensitiva, es una exageración; pero la definición de Jiménez del parnasianismo nos sirve para subrayar mejor la división de la obra de Darío en dos partes: de *Azul* a *Prosas Profanas*, forma bella, realidad objetiva; de *Cantos de Vida y Esperanza*, forma bella, pero realidad subjetiva. La división, a la letra, es falsa; pero nos ayuda a comprender el paso.

**CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA** (1905). El paso a la plenitud lo da Rubén en este libro, en el que vierte de contenido —profundo y auténtico— los grandes problemas del hombre, los de su América y los de su España; pero también es un nuevo alarde de invención y perfección formal: el hexámetro, los endecasílabos de acentuación y ritmo a la manera italiana, el alejandrino adquiriendo nuevas libertades musicales, combinaciones nuevas de ritmos y metros, rejuvenecimiento de formas arcaicas... ¡un nuevo enriquecimiento del sistema musical del lenguaje poético en lengua española!

<sup>5</sup> Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo Notas de un curso*, Editorial Aguilar



Hace años, una editorial francesa publicó un libro de tipo enciclopédico titulado *Los libros que forjaron el siglo xx*. Entre esos libros aparecía *Cantos de Vida y Esperanza*. Todos sabemos que es la obra cumbre de Darío, en el sentido que resume su inmenso mundo poético; en el sentido que reúne una variadísima poesía, toda ella en su nivel más alto de perfección; en el sentido que es una *summa* —como decían los medioevales—, suma de las diversas revoluciones que impulsó Darío, todas las cuales sumadas forman la gran revolución renovadora dariana que “puso en pie al castellano,” según la frase de Octavio Paz.

Porque Darío recibió el castellano o el español en la etapa romántica, y, aunque es verdad que tuvo precursores, él asumió o protagonizó una serie de revoluciones: el Decadentismo, el Parnasianismo, el Simbolismo, el Naturalismo, el Impresionismo, el Hispanoamericanismo, la renovación de preclásicos y clásicos de su lengua, la revolución de la prosa y la revolución del epíteto o del adjetivo, etc.

Cada una de estas revoluciones exigió en otras lenguas cinco o seis grandes poetas... Hagamos cuentas: el proceso que en Francia se produjo desde Víctor Hugo, corifeo romántico, hasta Rimbaud y el Conde de Lautremont, por obra de grandes poetas como Gérard de Nerval, Teóphile Gautier o Charles Baudelaire (como abanderados del neo-romanticismo); y por Leconte de Lisle o Catulle Mendés (como cimas parnasianas); o como Verlaine, Jean Moreas o Charles Guerin (como epígonos del simbolismo), etc., lo que en otras literaturas se produce a través de un siglo entero y de una serie eslabonada de grandes poetas, Rubén Darío lo hace personalmente, asumiendo tres o cuatro revoluciones y resumiendo varios períodos de la historia literaria en una sola labor genial y suya, esto sin contar las otras revoluciones que opera con la propia tradición hispana e hispanoamericana. Que tuvo compañeros, que algunos, en algunos aspectos, llegaron más allá que él... ¡qué duda cabe!. Pero todos esos ciclos y aportes, desde el Romanticismo hasta las Vanguardias, a cuyas puertas

entrega la lengua castellana, pasan por su formidable filtro, y los asimila y los convierte en obra suya.

Darío, dice el crítico italiano Giuseppe Bellini, “recibe una lírica monocorde y la entrega multiforme y multicorde.” Resuelve todos los problemas y conquista todas las posibilidades fónicas de su lengua. Ningún hispanoamericano legó tanto a su pueblo. Desde el Siglo de Oro, y aún en el Siglo de Oro, la obra de Darío es única.

La gran renovación e invención de Darío cesa con *Cantos de Vida y Esperanza*, pero no su extraordinaria creatividad. En el *Canto Errante* (1907), el poeta cava

*...en el suelo de la ciudad antigua,  
la metálica punta de la piqueta choca  
con una joya de oro, una labrada roca,  
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua  
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta  
trabaja en el terreno de la América ignota.*

Así, con esta simbólica operación arqueológica se inicia su poema “Tutecotzimi,” en el cual el indio, o lo indio, deja precisamente de ser arqueología. Es la incorporación del indio; pero un indio que regresa a la historia vivo para darnos una lección viva de historia. Así la piqueta del poeta abre una de las más profundas y ricas vetas de la literatura hispanoamericana. Vallejo, Asturias, Rulfo, Arguedas, Neruda en su *Alturas de Macchu Picchu*, Octavio Paz, Pellicer, como también toda la mejor poesía nicaragüense, han cavado en esa mina extrayendo el verdadero oro de América.

En este poema Darío es un prodigio en su pintura de la naturaleza, sobre todo de los animales:

—*La crestada cola de hierro del caimán*  
—*El bribón y oscuro zanate-clarinero*  
—*El grito de su pito repite el pito-real...*



Con tres palabras, con un juego de sonidos, a veces con la pincelada de un solo adjetivo, traza estilizadamente el perfil esencial del animal; no es en su afirmación de tener en sus venas sangre chorotega, sino en estos trazos, donde vemos al chorotega de la cerámica policromada regresar a través de su palabra a la literatura universal.

## *Los precursores de la Vanguardia: otra generación-puente*

Los tres grandes poetas leoneses que forman el arco entre Rubén y la Vanguardia nicaragüense son: Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés y Salomón de la Selva.

Azarías H. Pallais vive su original y franciscano simbolismo en Brujas de Flandes. Pallais escapa un poco del Renacimiento, pero para fabricarse su propia Edad Media. “Las florecillas” poéticas de Pallais, cuyo ingenuo encanto es capaz de rejuvenecer cualquier literatura, es la visión de Nicaragua desde una ventana gótica.

Alfonso, nuestro extraordinario poeta demente, es todavía dariano inmediato, un discípulo de Quirón del “Coloquio de los Centauros,” aunque su original profundidad, su capacidad de saltar (con el auxilio de su locura) al otro lado del misterio de las cosas visibles, lo convierte en el más inquietante poeta metafísico que ha dado Centro América. El sol occidental de Alfonso se pone, se hunde —como dice Thomas Merton— “en una región teológica” alucinante como pocas.

Y Salomón de la Selva, que en su hora juvenil es uno de los pioneros de la “literatura nueva” en América y el primer poeta nicaragüense de Vanguardia con su *Soldado desconocido*, no se desvincula nunca de la tradición renacentista; por el contrario, en su segunda etapa vuelve atrás y encara un último y deslumbrante neoclasicismo.



## AZARÍAS H. PALLAIS (1886–1954)

Fueron sus padres el Dr. Santiago Desiderio Pallais y doña Jesús Bermúdez de Pallais. Sus primeros estudios los hizo en la misma ciudad de León. Después sintiendo vocación por el sacerdocio, hizo su carrera de bachillerato en el Seminario de San Sulpicio de París, siendo ungido sacerdote del Señor en 1908. Continuó su carrera universitaria en Bélgica, en la Universidad de Lovaina, y enamorado para siempre de la ciudad de Brujas la adoptó como la ciudad de sus sueños. Siempre firmó sus bellas poesías y prosas “en Brujas de Flandes.”<sup>1</sup>

Conoció a Darío, quien percibió en el joven sacerdote al extraordinario poeta que surgía. Luego el padre Pallais pronunció uno de sus más memorables discursos en los funerales del “Emperador de las Letras Castellanas” en 1916. En el grupo de amigos de juventud, recién llegado de Lovaina, estaban Alfonso Cortés y Lino Argüello: cada uno dio su propia y original obra poética, pero el padre Pallais, siendo el más constante en su forma literaria, fue el más joven y el más eternamente inconforme. Por instinto estuvo siempre donde se abría un nuevo horizonte a la poesía. Con Rubén, con Alfonso, y luego con el Movimiento de Vanguardia junto a los muchachos del año 1930 que le llamaban su capellán, y más tarde y siempre alentando todo valor nuevo que surgía, incansable padrino, permanente bautizador de las letras que nacían.

Mientras tanto su poesía traspasaba las fronteras nicaragüenses y llevaba su mensaje de paz en palomas de alas hexámetros. Muchos poetas de América le dedicaron merecidos elogios: Guillermo Valencia, José Santos Chocano, Porfirio Barba Jacob, Juana de Ibarbournu, Armando Godoy, etc. Tenía algo de Francis James, de quien se sintió franciscanamente hermano y con quien mantuvo cordial correspondencia. Y por peregrino y por amante de la pobreza—desprendido, generoso, viviente franciscano de hábito negro—fue amado por los pobres, por los niños y por los poetas.

<sup>1</sup> Brugge ó Bruges, ciudad en el noroeste de Bélgica, capital del estado de West-Vlaanderen (Flandes Occidental).

Sabía el griego como su propia lengua. Lo recitaba con un fuego mediterráneo y un ritmo náutico que será para siempre un placer para quienes tuvieron ocasión de oírle. Y había emprendido una estupenda traducción de *La Odisea* que sólo el desánimo de sus últimos años, en que se sentía olvidado y pisoteado —como a veces amargamente decía sin guardar rencor— impidió que Nicaragua diera al mundo esa nueva versión del gran canto de Homero, traducido a una lengua conversacional y casi folklórica, dándole al hexámetro del ciego helénico una frescura popular como acabada de nacer de la boca de un pueblo nuevo.

Pero dejó una obra vasta y hermosa. Su prosa, que casi siempre la escribió en un sistema muy suyo, en sus famosas *Glosas*, que eran una mezcla de salmos y de sermones pero sujetas a unas leyes fijas construidas por él —algo como la legislación de un soneto aplicada a la prosa— que no hacía ni hará falta su firma para reconocerlos. Tales *Glosas* dispersas, esencialmente poéticas, son una de las formas más originales y bellas en que se ha expresado la literatura nicaragüense.

Su poesía está encerrada en una serie de poemarios que muestran el itinerario de su lírica, que a medida que avanza hacia una expresión más pura e iluminada, siempre está regresando a sus amados temas, en una eterna Misa de Belleza, “sin cansarse nunca de la repetición” como solía decir el poeta. Esos libros son: *A la sombra del agua*, *Espumas y estrellas*, *Caminos*, *Bello tono menor* y *Piraterías*. Rara vez abandonó el hexámetro pareado, el que usa con un sentido de delicada pobreza franciscana y con un aire antiguo pero muy nuevo dándole matices litúrgicos y un aire de poema rezado al sonido del órgano.

Esa fuerza de reventazón monótona y acentuada que el padre Pallais ponía no sólo en sus versos sino en sus frases conversacionales:

*Oíd ¡Misa solemnis! Sorda Misa Mayor  
en LA, para la ronca tumbazón del tambor.*

Luego:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, *misa del mar en LA*  
*Smaar, raag, braam, toomb, toomb, aaa!*  
 DO, RE, MI, FA, SOL, LA, *misa del mar en LA*  
*Thaa, laa, ssaa, thaa, laa, saa...*

Esa fuerza rítmica es completamente oceánica, es el ritmo mediterráneo impregnado en la lengua de los navegantes homéricos, en la garganta náutica de ese pueblo de archipiélagos, que el padre Pallais tenía en la raíz de sus palabras, en el vértice nativo de su aliento, dándole a toda su poesía, en verso o en prosa, un movimiento o ritmo de oleaje tempestuoso o lánguido: a sus pareados, al irse y volverse de su voz —desde el ahuecamiento de la reventazón del tumbo hasta su acostumbrado alargamiento de las sílabas, como si las palabras se le fueran a la lejanía de un horizonte oceánico— y finalmente a la estructura de sus sermones y *glosas* que siempre volvían al punto de partida en un perfecto ciclo de oleaje marino.

Pero también hizo incursiones por todos los otros metros y hasta rupturas vanguardistas (como decía sonriendo) como aquel bello *Canto al Calor Nicaragüense*, para retornar a sus hexámetros de dos en dos, con los que recorrió —a pie de poesía— los caminos y los campos de la tierra, y acarició nuestros animales y cantó a nuestras muchachas, volviendo su rostro siempre a la Virgen de la que fue su más devoto juglar.

ALFONSO CORTÉS (1893–1969)

**EL MAESTRO DEL ENIGMA.** Si leemos toda la obra de Alfonso notamos, inmediatamente, que el “país” de su poesía es pequeño, de reducidos límites. Es el país de la obsesión. Va y vuelve a los mismos temas. Sube como Sísifo, la misma montaña, una y otra vez cargando las mismas agobiantes preguntas.

El punto de partida de Alfonso —que viene a ser por eso su eterno punto de regreso— lo encuentro yo en el “Coloquio de los Centauros.” Es el Centauro Quirón el maestro de Alfonso. El maestro misterioso que aleccionó a Aquiles, es el que le plantea un enigma oscuro que lo enloquece para siempre:

*Las cosas tienen un ser vital: las cosas  
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;  
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma:  
en cada átomo existe un incógnito estigma:  
cada hoja de cada árbol canta su propio cantar  
y hay un alma en cada una de las gotas del mar.*

Bajo la pedagogía del Centauro Quirón brota en Alfonso esa “obsesión por la naturaleza de lo real” de que habla Merton, sólo que en él, lo que Rubén por boca de Quirón dice, se vuelve una experiencia auténtica. Quirón agrega:

*Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo:  
son formas del Enigma la paloma y el cuervo...*

Y el alumno, salta hacia el Enigma (no volverá).

**LA PRIMERA PIEDRA.** Alfonso es el primer gran poeta metafísico que produce Centro América. Metafísico en el sentido en que su poesía siempre tiende a saltar al otro lado del misterio de las cosas visibles, creando —con el auxilio de su locura— un lenguaje alucinante, que por asociaciones y contrastes de palabras y conceptos, nos hace participar y penetrar en esa zona de misterio y de sombra, “en el alma de las cosas” como él dice repitiendo la lección de su maestro Centauro.

Yo acotaría la peregrinación metafísica de Alfonso con un mojón de partida: “La Piedra Viva.” (Ya en su título nos invita a descubrir en la piedra lo que según su definición física no tiene: vida).



*La piedra despertó (y era una piedra  
como las otras que hay en la montaña,  
con piel de musgo y venas de yedra)  
y abrió los ojos (era la hora extraña  
en que se enciende el sol, como la hoguera  
que calienta al pastor en la cabaña).  
Y luego dio pasos (la laderna  
era sonora y bárbara y los vientos  
peinaban su sombría cabellera).  
Y en interiores estremecimientos  
se inquietaba la Piedra, hasta que el ansia  
le abrió la boca, y dijo pensamientos:  
En dónde estás, en dónde estás, distancia  
sin relación y tiempo sin medida,  
y lo que Dios es, la única fragancia?*

*Oh! quítame esta túnica; vestida  
así, mi ser es cosa, sólo cosa,  
pues la forma es la cárcel de mi vida.*

Esta es la piedra que carga este nuevo Sísifo y lo primero que el poema nos traslada es la angustia. La piedra está sujeta a una serie de relaciones en el espacio y el tiempo; la piedra además es obra de Dios —todo eso la conmueve por dentro, la habita de un ansia y de “interiores estremecimientos”—, pero su forma, su túnica, es pesada, asfixiante, es inmensamente cosa y la piedra viva grita con un grito de angustia que sólo el poeta puede oír por nosotros:

*Oh! quítame esta túnica; vestida  
así, mi ser es cosa, sólo cosa,  
pues la forma es la cárcel de mi vida!*

Darío —inspirándose en Dante— había hablado de lo contrario:

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo  
y más la piedra dura porque esa ya no siente...*

Es la visión de la piedra desde afuera. Alfonso, que ha saltado al otro lado, nos grita: ¡No hay tal dicha! Y fuerza el vedado misterio de la piedra “hasta que el ansia le abre la boca y dice pensamientos...”

**SU SEGUNDO MAESTRO.** Regresando de Rubén y a la mitad del camino, Alfonso Cortés volvió a Baudelaire. Fue su segundo maestro. Sólo dos hijos legítimos, creo yo, ha tenido Baudelaire en la poesía nicaragüense: Alfonso Cortés y Carlos Martínez Rivas. Carlos viene de él por cuanto su realización de la belleza poética se basa en el axioma baudeleriano: “La belleza es el resultado del entendimiento y del cálculo.” (La poesía ejecutada como crimen perfecto). Alfonso porque aprendió de Baudelaire a ver en la realidad existente un lado oculto, un inmenso depósito de analogías, un conjunto de figuras por descifrar. Incluso los recursos de Baudelaire —pulidos, afilados por su locura— los utiliza para “introducirse y moverse con soltura en el más-allá espiritual que baña al universo visible,” según frase del mismo poeta francés.

**EN LA VIEJA CORRIENTE DE LOS ALQUIMISTAS.** No se ha estudiado esa corriente que devolvió a Alfonso Cortés hacia Baudelaire, a quien leyó asiduamente y a quien tradujo muchas veces. Esa corriente, de largo curso en Occidente, derivaba de los alquimistas medioevales y luego del ocultismo —pasando por Hoffman, Lavarte, Nerval, el mismo gran viejo Balzac, Fourier, etc.—, corriente que, mezclada con filosofías esotéricas y espiritismos, tuvo mucha vigencia en Nicaragua en la generación post-modernista. (Lo interesante es que Cortés sólo se deja llevar por esa corriente hacia finalidades poéticas. Mientras muchos de sus compañeros se vuelven militantes ocultistas, misteriosofistas,



él navega en el río oscuro guiándose por sus extrañas “intuiciones de lo indecible”). Pero su lenguaje para traducir sus inefables experiencias de lo Trascendente de allí viene.

LA NATURALEZA VERBAL DEL MUNDO. “El mundo no ha surgido de la potencia, ni tampoco del pensamiento, sino de la palabra” —dice Romano Guardini—. De la palabra de Dios proceden todas las cosas y tienen por eso, ellas mismas carácter verbal.” La doctrina de que las cosas son palabras —que es una de las partes más profundas del pensamiento del Antiguo Testamento— se hace poesía, intuitivamente, en Alfonso Cortés. Yo diría que su metafísica en eso consiste, en un buscar y en un descubrir la semilla de las cosas, el alma de las cosas que decía Quirón: la palabra que las habita dentro y que es la palabra creadora de Dios.

En su poema “La Flor del Fruto” nos dice:

*La Sangre dulce que en la lengua estalla  
al exprimir la carne de una fruta  
es la palabra viva y absoluta  
en que cada árbol su virtud ensaya.*

En otro poema el poeta nos dice:

*El alma se nos vuelve como un místico oído  
en que tienen las formas propia sonoridad.*

En otro poema:

*El jardín, lleno de congojas  
tiene deseos de hablar  
palabras dichas entre hojas.*

En su misterioso y dantesco poema “Raquel,” Alfonso observa en éxtasis cuando los

*Querubes ponen el arquillo  
de ideas, en las cuerdas tensas  
de sus gargantas, y hay un brillo  
feliz de palabras inmensas...*

Y no sólo los querubes son delegados de la Divinidad para llenar de palabras el misterio del universo, sino también el Amor de la amada; por eso dice:

*La primavera no es más que una  
palabra tuya, y la luna, un recuerdo  
que has dejado prendido en las zarzas del éter.*

Hay un último poema que quiero citar, donde Alfonso arriba a una Isla (parece un símbolo de la Isla de la Locura) donde el poeta es envuelto plenamente por el misterio:

*En una Isla antigua como el sol y el viento,  
donde los caminos a sí mismos van,  
y en donde los seres y las cosas tienen  
la voz que a las Formas la Palabra da...*

Allí:

*Fijando en mi propia presencia la vista  
buscaba el sentido que tiene mi afán,  
y como si fuera loco de silencio  
se llenó mi sueño de sonoridad  
por los muertos que nunca han vivido  
por los vivos que no morirán...*





Desde esa revelación el oído de Alfonso se abre para entender la Palabra que encierran las cosas. Por eso sus éxtasis son acústicos. Los muertos que nunca han vivido, lo inanimado, viven por la Palabra. Y por la Palabra, los vivos no morirán.

La posibilidad de que se hable en el mundo —dice Guardini— se encuentra o reside, no sólo en que el hombre posee el don de la palabra y de que las cosas constiruyen formas de sentido que pueden revelarse con palabras, sino que se habla también en la naturaleza verbal del mundo, en que el mudo surge de la palabra y subsiste como hablado. Si esto no fuera así, el hablar humano no sería captado por la existencia, y las palabras vagarían en ella como fantasmas.

**LA LOCURA COMO SINESTESIA.** En Baudelaire conoció Alfonso la teoría de las correspondencias entre los diversos planos de la realidad del escandinavo Swedenborg y la hace suya, la hace poesía viva. Del poema de Baudelaire: “Correspondencias” surge toda una tradición de analogías y sinestesias de cuya fuente han bebido numerosos poetas modernos. En unas de las estrofas de ese poema dice Baudelaire:

*La naturaleza es un templo de vivientes pilares  
de donde el viento arranca misteriosas palabras...  
y es un bosque de símbolos que, cuando pasan los hombres  
dejan caer sobre ellos miradas familiares...*

*Como ecos diferentes que de lejos se confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad  
vasta como la noche y como la claridad  
colores y sonidos y aromas se responden.*

En estos versos está contenido el meollo del impresionismo. De aquí se tomará pie para el uso y abuso de sinestesias (sin: junto; alítesis: sensación) que consiste en el traspaso poético de lo que

percibe un sentido a otro; arte en el cual fue maestro en la América modernista Julio Herrera Reissig, el del “Solo verde-amarillo para flauta.” Pero las sinestesias de Herrera Reissig son juegos de pirotecnia o vibraciones sensoriales en las palabras, en cambio en el caso de Alfonso sucede algo inaudito: que las vive en serio, o para decirlo en otras palabras, que su locura es una sinestesia. La función de sensaciones en manos de Alfonso produce cortocircuitos que nos electrizan y por medio de esos golpes eléctricos que enajenan (y que ya lo habían enajenado a él) es que nos saca y nos impulsa a saltar con él hacia el mundo inefable y metafísico de las esencias. Se pudiera escribir un tratado sobre el “oído” de Alfonso. En el laberinto de su oído en donde hizo nido su ángel. Oído que oye la luz:

*Los violines del éter pulsan su claridad.*

LA META-POESÍA. Ya Poe, Rimbaud, el citado Baudelaire y, sobre todo, el gran poeta alemán Hölderlin —hermano de Alfonso en la locura— habían iniciado en la literatura moderna el descenso hacia las profundidades de la propia expresión poética. En el mapa de Alfonso es uno de sus recorridos reincidentes. En uno y otro poema se asoma interrogante al “yo” creador, y, lo mismo que en el camino de su metafísica, titubea, indaga, se sumerge en sus propias oscuridades, tratando de arrancar la expresión de su inmanencia.

En su poema “Hermanos” se mira y parece asustarse de sí mismo:

*Yo soy un ser como ávido y lóbrego,  
un profundo centro de gravedad de todos los misterios.*

En otra ocasión suelta, de pasada (en el poema “Canción de Noviembre”) un verso decisivo, que pudiera ser el epígrafe de toda su obra:

*Búscate el cabo al hilo en que te enredas.*

Luego lo vemos avanzar y establecer en su poema “Yo” las relaciones entre él —poeta— y sus poesías. El poema está nublado por misteriosas contradicciones:

*Yo sé que todo es inefable rito  
en el que oficia un coro de arcángeles en vuelo,  
y que la eternidad vive en sagrado celo  
en el que engendra al Hombre y pare lo infinito.  
Por eso, mis palabras son silencio hablado  
y en la fatal urdimbre de cada ser, encuentro  
difícil lo sabido y fácil lo ignorado...*

En otros dos poemas Alfonso usa dos símbolos siniestros cuyo significado nunca me quiso entregar. En “Cuadro” habla de un pájaro —que tira el carrito del amor— y cae con las alas rotas, pero al caer se convierte en los despojos de un niño, a cuyo lado aparece inesperadamente, el cadáver de una serpiente. En “Danza Negra” vuelve a aparecer la serpiente (por cierto que la pintura que hace de la serpiente, con dos pinceladas, es sobrecogedora):

*Y buscó en cabeceos locos, buscó al ave  
alzando la columna de su cuello (el esbozo  
de un frío), y de la muerte en la mirada grave  
veía un diablo doloroso...*

Pues bien, de nuevo la terrible serpiente muere (al nacer la aurora) y entre sus dientes el poeta encuentra una pluma!... ¿Qué significan ese pájaro y serpiente, una y otra vez muertos, como símbolos infranqueables de la propia poesía del poeta?

En “Tres Hermanas” es donde Alfonso traza —con una ventura formal incomparable— el más bello cuadro simbólico del misterio de su poesía. Las tres hermanas —trinidad de musas— suman la Luz, la Armonía y la Gracia. Luego, ellas tres, reúnen el canto, el sueño y la victoria sobre el tiempo. Así en trinitaria unidad

expresan “la suprema verdad de la Poesía.” Encarnan “tres auroras gemelas” y van hacia la Esperanza. Alfonso abre un nuevo concepto de la Esperanza (la poesía como esperanza de la Esperanza) pero van precedidas (y esto es lo terrible y angustioso de su parábola) “por un coro feliz de niños ciegos.” ¡Pocas veces en la poesía universal ha brotado una imagen tan delicadamente dramática de la condición humana del poeta como la de esos niños felices pero ciegos que conducen, lazarillos cantores, casi mendigos, hacia la Esperanza!

LA RUTA DE LOS ÉXTASIS. Pero la última y más alta región en el recorrido y ascenso del poeta es la que yo llamo “la región de los éxtasis,” o para usar la frase de Merton, “su región teológica.” Allí también su locura es un instrumento inseparable de su vuelo místico. Quiero decir que su salto es tan arriba de su propia razón y de sus propias medidas, que sólo enajenado pudo lograr la ingravidez necesaria para sostenerse en esos espacios contemplativos.

Alfonso toma la palabra “éxtasis” de curso común en el mundo literario de su tiempo. Pero deja de ser en el “mote de la tribu” para convertirse en vivencia. La Naturaleza es la mensajera. Los signos, señas, llamados del “más allá,” los percibe —como los grandes pintores chinos— contemplando la naturaleza. Un dulce atardecer provinciano sobre los tejados de León, le tira la escala:

*Suena un aire de niño tras las tapias, la plaza  
trae patrullas de éxtasis antiguos a mi casa...*

O es el viento (“un viento de espíritus, pasa muy lejos, desde mi ventana”) y la invitación inaudita suena:

*Y en la alegría de los Gestos,  
ebrios de azur, que se derraman,  
siento bullir locos pretextos,  
que estando aquí ¡de allá me llaman!*



(“Apártalos, Amado, que voy de vuelo,” diría San Juan de la Cruz). ¿Hacia dónde escapa Alfonso? —Hacia “aquello” que trasciende al hombre. A lo inefable, donde “hay un brillo/feliz de palabras inmensas.” A la vertiente de la palabra. Al otro lado del tiempo, a “un éter lleno de recuerdos/[donde] se ha salido de nosotros el alma, para vernos de lejos.” Visión del “yo” desde Dios. Visión de Dios desde el yo.

*...Y quedarán los enamorados  
—como despiertos— y dos a dos  
la mirada fija en los Sagrados  
Poros, de eterno sudor bañados  
de la frente arrugada de Dios.*

#### SALOMÓN DE LA SELVA (1893–1959)

Se ha estudiado a Salomón de la Selva por un apasionante fenómeno de bilingüismo —esa virtud nicaragüense de llevar un extranjero dentro, tan capaz de dominar lo extraño, lo ajeno, lo exótico—, que lo convierte en un poeta de primera línea en lengua inglesa. Salomón aparece en antologías de poesía nueva en lengua inglesa en lugar privilegiado.

Luego, como protesta nacionalista, abandona el inglés cuando la primera intervención norteamericana en Nicaragua. El regreso a su propia lengua le permite desarrollar con más desenfreno y osadía las tendencias nuevas de la literatura universal, en el comienzo del movimiento mundial de Vanguardia. Y escribe *El soldado desconocido*, tema vivido como soldado británico, pero cuyo valor no está en su raíz autobiográfica, sino en el radicalismo metafórico, en la ironía y el realismo feísta, que quita toda apariencia romántica a la brutalidad de la guerra. Es el primer libro de Vanguardia en la poesía centroamericana.

Otra obra de admirable asimilación de la poesía inglesa (que admite paralelo con lo que hizo Darío con la poesía francesa de su tiempo), es la *Sonata de Alejandro Hamilton*. Música y ritmos poéticos del siglo de la independencia, llevados dulcemente a lo más romántico de la Vanguardia. Es su primer intento neoclásico, o mejor dicho, de conjugar lo nuevo con los viejos y tradicionales “modos” de los siglos clásicos.

Porque el fenómeno más importante de Salomón de la Selva dentro de las letras hispanoamericanas es este “salto atrás” de su poesía, que lo hizo pasar de ser el primer vanguardista centroamericano al gran abanderado de un neoclasicismo que parecía totalmente agotado. Me refiero al salto del libro *El soldado desconocido* —primero del más osado vanguardismo— a los libros *Evocación de Horacio* y *Evocación de Píndaro*, que son el aporte más rico y hermoso que se ha hecho en nuestro tiempo y en nuestra lengua, de recuperación y asimilación de los clásicos greco-latinos. Es la centro-americanización más osada del griego de Píndaro, y, si nos referimos a la *Evocación de Horacio*, Salomón trata a través de la figura y la poesía de Horacio —como él dice— de devolverle cordura a la poesía: lo convierte en nuestro filósofo de la poesía, nunca tan necesario como hoy, en que padecemos una crítica entre pretenciosa y cretina, vitrina de ignorancias.

Esta obra sobre Horacio es un canto que recobra el equilibrio y la claridad romanas, mientras *Evocación de Píndaro* es el extraordinario logro de recobrar la dignidad épica —por medio de Grecia— a nuestra poesía. La poesía normativa y ética, la poesía *paideia*, es decir, la poesía-educadora, la poesía heroica, deportiva, exaltadora del *mens sana in corpore sano*, la poesía épico-descriptiva, todo el arsenal de posibilidades que hizo lo que es la poesía griega, Salomón lo usa a dosis medidas con un dominio admirable de la antigüedad, pero sobre todo con un sentido inimitable de adaptación, pues a pesar de jugar sólo con elementos de tal antigüedad, sabe en todo momento darles vida nueva, darles actualidad, recrearlos en una palabra como si Píndaro y sus odas deportivas



fueran —como en efecto son por obra de su magia— odas hechas en este momento al campeón de una olimpiada centroamericana.

La *Evocación de Píndaro* está llena de situaciones, de variedad poética, de grandes vuelos épicos, de profundas enseñanzas éticas, de cantos líricos, de remembranzas, de alusiones actuales, de personajes, de historia de ayer y de hoy, mezcladas con bellísima osadía y gracia.

Esta resurrección inventiva y original de Salomón, que nos inyectan una inmensa vitalidad clásica, lo que hace es descubrir y continuar una de las tradiciones más ricas de la literatura centroamericana: la que inició el guatemalteco Rafael Landívar, el primero que descubrió poéticamente la realidad nativa.

## *Los poetas en la torre* *memorias del movimiento de Vanguardia*

*El presente trabajo nació de una charla patrocinada en 1951 por el Círculo de Letras Nuevos Horizontes, y publicada luego en una serie de artículos en la revista Estudios Centroamericanos de San Salvador, El Salvador. Hasta su integración a esta Historia de la Literatura Centroamericana, había formado parte del libro Torres de Dios*

### I

“Poesía nueva” ha sido llamada nuestra poesía. Este adjetivo (más eficaz que el de “vanguardia” que más bien califica nuestra actitud) no nació sin una misteriosa seguridad. Comencemos, por tanto, por explicar esta novedad. Ahora resulta asequible y perfectamente normal para el paladar poético común, la poesía de Federico García Lorca o la de Neruda. He oído recitar con éxito pleno en salones burgueses y en teatros populares, los romances o los poemas de estos poetas y aun otras poesías más subjetivas y reservadas en su lengua. Sin embargo, hace veinte años, las poesías de Neruda y de Lorca pasaban sobre los oídos comunes con el rumor molesto del disparate. En los más bien-inclinados se percibía un esfuerzo como de adivinación. Había allí una lengua nueva, un modo de nombrar las cosas no sólo desusado, sino un poco mágico y hermético. Pero ¿por qué, un poco después, esa expresión ha sido entendida?



Tenemos que aceptar que la palabra, aunque subsista con sus mismos sonidos, tiene un ancho margen de significación sujeto al tiempo. Como el número 12 del reloj, que no enumera la misma realidad al pasar el meridiano que al sumergirse en la mitad de la noche. Las palabras, como los árboles, botan sus hojas cada otoño y no siempre anidan en ellos los mismos pájaros. Llega un momento en que el tiempo comienza a variar (¡una época nueva, una estación en la lengua!) porque la historia, o el vicio, o los ángeles, han alterado algunos mecanismos de la vida: y entonces las palabras se gastan, se deshabitan lentamente, o se niegan a aceptar correspondencias, adjetivos o sintaxis que hasta ayer eran eficaces para el entendimiento y el diálogo. Son estos los momentos en que el poeta capta esa evasión de lo indeciso, de lo caótico sobre el gran instrumento del espíritu: la Palabra; y es empujado, por la fuerza de la necesidad de su expresión, a nombrar de nuevo las cosas, a redimir su lengua, a decir a tiempo —en su tiempo— su mensaje. Así nace siempre, cada vez que las palabras de desangran en el tiempo, esa necesidad que Hölderlin llamaba de “verbificar el mundo.”

Sin embargo, el fenómeno de la expresión nueva, de la poesía nueva, es casi siempre en el poeta —que por eso los antiguos le llamaban *vate*— un adelantamiento, un vaticinio, un ofrecer en profecía lo que el resto de los mortales no captará sino cuando las capas del nuevo tiempo se hayan acumulado en tal cantidad que su espesor haga palpable la *vera efigie* que en la palabra se acuña.

Hay un choque dolorosísimo entre todo movimiento de poesía nueva —llámese Homero o Góngora o Rimbaud o Darío, el poeta que lo produzca— y su mundo ambiental. Me causaba verdadera sorpresa en mi infancia poética, oír de personas ya mayores (¡cuánto sufrió en su Nicaragua natal el viejo maestro!) que Rubén Darío “no se entendía.” ¿Qué podrían decir de los poemas de José Coronel Urtecho o de Joaquín Pasos, sino que eran disparates?

Pero ellos —los disparatados— ignoraban que el tiempo les estaba despojando de sus más queridas palabras. Pronto, aun sus

palabras de amor ya no plagiarían disimuladamente al viejo don José Zorrilla “en su apartada orilla,” sino que insensiblemente rondarían los “Veinte poemas de amor” o la “Canción desesperada.” Ignoraban —como suele suceder siempre al término común de los mortales— que una edad entera se estaba filtrando rapidísimamente por la hendidura de una enorme guerra mundial y de varias revoluciones trascendentalmente subversivas. La Belleza exigía ser nombrada con el divino tacto profético para salvarla del caos en que se sumergía. Porque la tierra incesantemente devora, y son los poetas los que rescatan, en incesante relevo, a las palabras de su hundimiento sepulcral, por cuanto son pronunciadas por hombres mortales. Esto era lo que cantaba el ya citado autor de *Hyperión* —el más grande poeta de la poesía— al decir: “Empero lo que dura, eso lo fundan los poetas.”

Lo dicho puede servirnos par aplicar a Nicaragua aquella misteriosa y profunda frase de Eliot que cito de memoria: “lo más interesante que puede sucederle a una nación es un cambio o una reforma métrica en su poesía.” Porque el ritmo poético es la expresión del ritmo vital y porque la poesía, hecha de palabras, es el manifiesto de las propias esencias. Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana.

En nuestra Patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén Darío volvió —inmenso y desconocido como un dios extranjero— a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía.

Los inmediatos seguidores de Rubén Darío —en su gran mayoría— no tomaron del poeta innovador más que los elementos orquestales de su poesía, sin advertir que el lenguaje poético puede ser llamado musical, no en la medida que suena armónicamente



y agrada al oído, sino por cuanto lo significado es immanente a su forma. Ellos no distinguían en aquella música (peligrosa para los imitadores, no para él)

*la obra profunda de la hora,  
la labor del minuto y el prodigio del año,*

como el mismo poeta advertía.

Esa fue la corriente bien definida por Orlando Cuadra Downing en sus notas a la *Antología de Poesía Nueva Nicaragüense* (Madrid, 1949) de los que siguieron lo estrictamente modernista de Rubén porque creyeron que ser modernista era el modo *ab aeterno* de ser moderno; en vez de tomar de Darío su punto de partida, su impulso revolucionario e innovador y continuar su gran proceso de creación paralelo a la evolución del tiempo. Los seguidores de Rubén perdieron su tiempo.

Escaparon a esta sumisión paralizadora un número de poetas que deben ser considerados, en muchos sentidos, como los pioneros nicaragüenses de la expresión nueva. Tal Alfonso Cortés, Salomón de la Selva, Guerra Trigueros, Adolfo Ortega Díaz y el padre Azarías H. Pallais. Nosotros les llamamos los *precursores* porque fueron como un enlace entre la erupción volcánica de Rubén y la revolución lírica que nuestra generación de Vanguardia debía pronunciar.

A excepción de Salomón de la Selva, que siguió adelante en el desarrollo temporal de su lírica (pero realizándola en el extranjero, es decir, sin una influencia inmediata o directa en Nicaragua ya que su obra más revolucionaria incluso fue escrita en inglés), los demás precursores llenaron un paréntesis de continuidad que no se vio obligado a la ruptura violenta inicial que a nosotros se nos impuso.

No toda generación poética surge con esa obligación de novedad de que antes hablaba. No toda generación encuentra la palabra gimiendo por una redención. Son términos bruscos, cortes

sísmicos de la historia los que exigen la completa revisión de los instrumentos de la expresión poética. Hay relevos de continuidad mansa, y nuestros precursores —el padre Pallais, por ejemplo— relevaron a Rubén, pero no fueron precisados por el huracán que a nosotros nos empujó a romper con el mundo anterior, en aquellos momentos en que un fuego apocalíptico quemaba en América el último sueño rosado del XIX.

El genio enorme de Rubén fue, no sólo prever su tiempo, sino también el nuestro. Rubén fue más precursor nuestro que nuestros mismos precursores. Sin embargo, nosotros en el momento de comenzar tuvimos que atacar a Rubén Darío, porque había sucedido un cambio tan profundo y una virada tan redonda de los campos magnéticos de la poesía, que nuestra brújula encontraba estorboso el magnetismo centrífugo de su poesía, y esa su loca vibración por los temas exóticos que llevó a Francisco Méndez, poeta guatemalteco, a negarle su fe de sangre: “No era del barro nuestro,” dijo.

¡Y no sabíamos lo que decíamos! Por eso tuvimos un choque dolorosísimo: porque no sólo desechábamos el rubenismo postizo —todavía no del todo digerido en Nicaragua— sino también lo más firme y lo más nicaragüense de Rubén: su fuga al extranjero. Esa su peligrosa universalidad que tan fácilmente se nos convertía en exotismo. ¡Cuánto nos costó descubrir esta esencia vagabunda y exótica del nicaragüense! En realidad, contra quien nosotros (sin estar muy conscientes entonces de ello) combatíamos, era contra el último hijo del Renacimiento, mellizo en Rubén, del primer hijo de una edad nueva que gateaba “a tientas, en intermitentes espantos.” Pero este otro Rubén tardamos algún tiempo en reconocerlo.

En resumen: sentíamos un cambio universal que nos obligaba a verter nuestro canto —nuestro mensaje— en forma nueva; en una lengua poética que inconscientemente robábamos al futuro o quizás a los incandescentes y misteriosos custodios de la belleza. Por otra parte, y agravando esta necesidad inefable de creación,



sentíamos el enorme vacío de una Nicaragua inexpresada, en los mismos momentos en que el sacudimiento nacionalista de Sandino conmovía nuestros iniciales, puros y ardientes amores patrios.

Fueron, como ya muchas veces se ha dicho, dos jóvenes recién llegados del extranjero: José Coronel Urtecho de Estados Unidos, y Luis Alberto Cabrales de Francia, los que iniciaron la primera ruptura con el tradicional ambiente poético —¡tan pobre!— de Nicaragua, e iniciaron los primeros cantos, o mejor dicho búsquedas del canto nuevo. En su expresión Coronel Urtecho fue mucho más a fondo innovador. ¡Siempre ha poseído un potentísimo olfato de adivino y en gran parte su obra ha sido reducida por esta condición suya de adelantarse a sí mismo!

Cabrales y Coronel Urtecho comenzaron una campaña esporádica a la que se unió Manolo Cuadra con sus bellos poemas iniciales —para mí los mejores suyos—. Recuerdo aquel que publicó en la revista granadina *Criterio*:

*Yo soy triste como un policía  
de esos que florecen en las esquinas,  
con un frío glacial en el estómago  
y una gran nostalgia en las pupilas.*

*Los peluqueros no tienen alma,  
proclama mi barba sucia.*

*A mis pobres nervios enfermaron  
tantas babosadas municipales:  
calles inexpresivas  
como películas americanas.*

*¡Pero yo arrojé la clava  
y puse el alma en mi mano!*

Esto sucedía entre 1928 y 1929. Todavía en el colegio Octavio Rocha y yo (y Joaquín Pasos que era un niño curioso) leíamos y digeríamos los escritos de estos adelantados. “En verdad que vivimos aislados los unos de los otros —escribía José Coronel— y todos los gritos lanzados por los elementos nuevos van a perderse en una soledad sin ecos.” José me buscó a mí como un cazador. Todo mal verso que yo publicaba —entonces atravesaba esa etapa entre ingenua y enfermiza de los primeros amores— me lo combatía a muerte y me leía las primeras obras de la nueva edad: Cocteau con sus asombros de niño prodigio, prestidigitador y angelista; Apollinaire, con su cabeza herida (¡casi un compañero de combate!) en la plenitud de su atrevimiento; T.S. Eliot con su lengua de todos los días y la niña aquella que lloraba —*la figlia che piange*— en nuestros próximos pupitres; Pedro Salinas siempre el mismo como un Pedro; Ezra Pound, un Marco Polo fabulosamente *cicerone*; o bien Henry de Montherlant, entusiasta *manager* de nuestras inspiraciones deportivas, ¡tan ardientes entonces! También mi inolvidable maestro el padre Jaime Castiello me remontaba a los primitivos de la literatura castellana, a los preclásicos. Entre los dos me estaban purificando de mi infantil indigestión romántica. Después yo busqué a Joaquín Pasos que —al revés mío— parecía estar limpio y como preparado por los ángeles, para la primera comunión con la poesía.

Octavio Rocha y yo, al bachillerarnos, fundamos la página (una hoja dominical en *El Correo* de Granada) llamada *Vanguardia*. Coronel Urtecho se había retirado al río San Juan y desde allí nos enviaba largas epístolas-encíclicas que pasaban de mano en mano entre los primeros vanguardistas. “¡Que surja una generación libre y alegre!” escribía yo abriendo las puertas de mis dieciocho años. Y Octavio Rocha sin creer en aquella frase boba de “tuércele el cuello al cisne” tomaba a su cargo el animalito rubeniano para otros usos modernos. He aquí cómo Octavio daba otra heráldica al cisne:

**EL CISNE ARISTOCRÁTICO**

*¡Zas! ¡Zas! Pomposamente  
se sacude las alas  
el cisne aristocrático;  
es bello y blanco  
pero muy orgulloso  
Usa pañuelo de seda roja  
bajo el albor del ala  
y lo emplea cuando se moja  
el pico.*

*¡Zas! ¡Zas! Pomposamente.*

**EL CISNE BURGUÉS**

*Bajo y obeso,  
obeso y bajo,  
así es, así es,  
majó y sin seso,  
sin seso y majó,  
¡cisne burgués!*

**EL CISNE ROMÁNTICO**

*Usa una rosa en el pico  
y se pinta las ojeras;  
en el ala: un abanico,  
un abanico de veras.*

*Gusta contar las estrellas  
en el espejo del agua  
y se alimenta con ellas  
¡en el espejo del agua!*

Publicábamos, también los *Parques* de Coronel Urtecho, escritos dos años antes, cuando vivía en San Francisco de California.

Nunca se ha estudiado como merece esta colección de 14 ó 15 poemas o *Parques*, cada uno de los cuales es una experiencia de orquestación nueva (Rubén lejanamente indica) y un ensayo de intrepidez metafórica e imaginista. Véase este ejemplo de su:

PARQUE IX – (EN DOMINGO)

*Temblores lindos, como el 'sí' de las niñas  
hijos de los volcanes son los ratones  
que abrevian la malicia de las campiñas  
sobre el mantel de esperma de los sermones.*

*Pasan por los anteojos de los abates  
como por una plaza las bicicletas  
(plaza donde florecen los disparates  
de los poetas).*

*Y pues Doña Venus come caramelos  
un ratón la pincha como una espina  
por eso en aeroplano sube a los cielos  
o se fuga en una sentencia latina.*

*Mueren las ventanas todos los domingos  
y las novias nuestras van a la praderas.  
La buena semana corre en los fotingos  
por las carreteras.*

*Mas según declaran grandes fabulistas  
el ratón del campo no es inteligente,  
y las estenógrafas tomarán las vistas  
(del pic-nic) sin el menor inconveniente.*

José Román, que luego se decidiría indecisamente por la novela, entró a la vida literaria (y al grupo de *Vanguardia*) con unos extraños poemas elásticos y veloces, mezcla de letanías medioevales





con corales de jazz. Y en el trasfondo una burla de *clown*, estri-  
dente y amarga. He aquí un fragmento de su:

**PRELUDIO A MANAGUA EN B FLAT**

*Cuántos millones de almas hablaremos inglés.*

*Yes Sir.*

*El Teniente Rotten,*

*El Capitán Dem,*

*Coroneles Shark, Comandantes Dog*

*y los Generales y Ministros Hell*

*Rosados.*

*Uniformados.*

*Admirados.*

*Tatuados.*

*Yes Sir.*

*Managua, Managua: ya estás civilizada,*

*te ponen traje kaky*

*tu gente extranjera*

*hasta tu catedral es importada*

*pronto en ella veremos*

*un dios English speaking.*

*Ya estás civilizada.*

*Yes Sir.*

Detrás de esta burla a la ciudad intervenida por los marinos yanquis, estaba la otra cara, agresiva y boxeadora de los sonetos y poemas de Manolo Cuadra, o la invectiva infantil pero extraordinaria de Joaquín Pasos en aquel poema colegial "Tierra nueva," recitado inesperadamente en un acto público del colegio y publicado por nosotros en *Vanguardia*.

*Váyanse, váyanse, yankees*

*váyanse, váyanse, váyanse*

*váyanse, váyanse, yankees*

*Esta es tierra con perfumes sólo para nosotros.  
 ¡Cuántos siglos habrán de pasar para que vosotros  
 sintáis cómo ciertos árboles frutales llegan hasta el alma  
 y cómo hay aves que sólo cantan para cierta raza.*

Pero Joaquín, que tocaba como se debía el tema nacional en aquella hora de levantar bandera, no era ajeno, ni mucho menos, a aquella preocupación por la expresión y su lucha, de que antes he hablado. Hay un poema suyo "Por, en, sin, sobre, tras... las palabras," que, con toda la ingenuidad de sus diecisiete años, es un manifiesto de reforma trascendente del verbo:

*Escribamos palabras sencillas,  
 De buen corazón  
 Y adornemos con azul de cielo  
 Nuestra expresión.*

*Hoy, abramos el grifo de las cosas sencillas  
 En la pendiente del cariño,  
 Y que suenen las palabras tranquilas  
 Como risas de niño.*

*Y hablemos, hablemos con gentiles y francas  
 Palabras de ancho cuello y corbata escocesa;  
 Y con palabras leche, de hermosas golas blancas  
 Y de boca minúscula, roja como una fresa.*

*Ciertos días me asomo al balcón de mi casa  
 Y me quedo extasiado con los ojos abiertos  
 Al mirar a las niñas palabras de la plaza  
 Jugando a las canicas en los labios desiertos.*

*Y los niños que juegan. Las palabras  
 Con calzones bombachos.*

*Todas las ingenuas palabras, palabras abejas  
Palabras arenas, palabras Mombacho.*

*De todo hay en mi cielo: las palabras  
Que retozan en el Parque Infantil  
Y las que sueltan junto a los labios rojos  
La melodía sin fin.*

*Llamad a los niños  
De buen corazón  
Y pongámosle calzones bombachos  
A nuestra expresión.*

Igual sentido revolucionario hacia la sencillez, hacia los orígenes y hacia el pueblo, encuentro en el poema mío “Ars poetica,” publicado por esos días, que aborda —con iguales balbuceos infantiles llenos de resolución— ya no propiamente el problema de las palabras sino del canto. Ya se presiente en esta *ars poetica* la futura ruta de la poesía nativa que me tocaría inaugurar un año después. He aquí unos fragmentos:

*Volver es necesario  
donde cantó sus versos el pueblo poblador,  
hablar para cualquiera  
con el tono ordinario  
que se usa en el amor.*

*Que sonría entendida la Juana cocinera  
y que el verso no extrañe a la luz del comal,  
que lo pueda en su trabajo decir el jornalero,  
que lo cante el guitarrero  
y luego lo repita el vaquero en el corral.*

Y terminaba:

*Decir lo que queremos:  
Querer lo que decimos.  
¡Cantemos  
aquello que vivimos!*

Así abríamos el agitado año 1929. Estos eran los balbuceos de nuestra primera poesía. Estábamos en lista: Coronel Urtecho, Cabrales, Manolo Cuadra, José Román, Octavio Rocha, Luis Downing, Joaquín Pasos y yo. De pronto apareció una muchacha de bellísimos ojos y aire campesino. Nos llevaba unos romances tan bellos y frescos como los ocotales del norte. Era Carmen Sobalvarro, la melancólica enamorada de Augusto C. Sandino.

## II

Para apreciar el impulso inicial de nuestro movimiento literario, para conocer las fuentes en que bebimos la primitiva energía, debemos detenernos un momento en este memorial y mirar el mundo literario de entonces con los ojos con que nosotros lo miramos.

Nada da mejor razón de nuestro combate (con el ímpetu y la parcialidad y las palabras necesarias y propias en aquel comienzo) que este párrafo polémico de José Coronel, tomado de las primeras páginas de *Vanguardia*. Dice:

*Creo que el Dr. X no está en lo cierto cuando afirma que la reacción contra el romanticismo no es obra exclusiva del vanguardismo. Al decir que el realismo y el naturalismo fueron reacciones anti-románticas el Dr. X sufre una equivocación, pero la sufre en buena compañía porque como él opinan muchos ilustres historiadores de la literatura del pasado siglo. Pero había que alejarse un*

*poco más de aquellos tiempos para percibir que el realismo y el naturalismo fueron no reacciones 'contra' el romanticismo, sino reacciones 'en' el romanticismo y 'del' romanticismo.*

*Fue el disgusto del romanticismo idealista, fantasmagórico y sombrío el que llevó a las gentes a un romanticismo de documentos humanos, de carne viva, de meticulosa exactitud. Un gran francés, en frase inolvidable, llamó al naturalismo la letrina del romanticismo. Y hasta el 'modernismo', que pretendía ser algo nuevo, fue la disolución, el acabóse del romanticismo —un romanticismo decadente, un 'decadentismo'—. Contra el sentimentalismo, contra la emotividad, contra el verbalismo retórico, empezó la reacción de los primeros escritores de vanguardia, de una manera espontánea y quizás inconsciente, como en Arthur Rimbaud. Con el Romanticismo estalló para siempre todo el volcán de literatura, de retórica que se venía acumulando en las lenguas modernas desde antes del Renacimiento. Esa reacción anti-romántica no fue sino un motivo, un principio para buscar algo nuevo entre los nuevos horizontes de la vida. Cuando quedó al fin revelada, digamos mejor, cuando quedó enteramente desenmascarada la gran farsa romántica, los escritores y los poetas se preguntaron cómo decir las cosas nuevas, los nuevos sentimientos, los nuevos sueños, las inconfesas imágenes de un mundo de pronto descubierto en toda su desnudez. El fracaso de la grotesca mascarada del siglo XIX produjo un asco por toda la literatura, un asco que comenzaron a sentir los simbolistas como Verlaine, ya, como sienten el asco de la fiesta los últimos borrachos. ¿Qué hacer ahora, cómo cantar ahora? Esa pregunta es todo el vanguardismo.*

Pero debía ser Rubén quien nos llevara una vez más a Francia para librarnos, en gran medida, de la misma Francia. El fue quien nos llevó a la presencia de esos dos grandes atormentados que custodían, como mendigos pisoteados por la multitud ignara, las

puertas de la poesía nueva: el Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud.

De estos dos grandes libertadores de la expresión poética, nombradores salvajes del nuevo mundo que se abría, quedó marcada nuestra generación de una manera indeleble.

En un país opuesto pero cercano, nos encontramos con otro hallazgo del formidable sabueso literario que era Darío. Me refiero al rugiente León Bloy, el reverso divino del satánico Lautréamont, de cuya influencia poderosa hablaré largamente alguna vez en mi vida.

Había otra línea: la que devenía de Stephan Mallarmé a Paul Valéry; pero este pasaje mental con olor a matemáticas —clínica abstracta de la belleza— no fue visitado más que esporádicamente por nuestros poetas, porque la temperatura de nuestros actos creadores, tropical y exigidamente primitiva, nos conformaba para otras apetencias.

Lo dicho hasta aquí puede aclararnos el por qué en nosotros no marcó su influencia tan violentamente —como unos años más tarde en el resto de América— la nueva generación española. Nuestro grupo, aunque bastante menor en edad que los de esa generación peninsular —los Lorca, Salinas, Alberti, Diego, etc.— se adelantó mucho a sus propios años hasta traslapar sus actividades con aquella. Pero, sobre todo, se conectó con las fuentes que a estos mismos nutrieron, y lo que los españoles hicieron en español con la herencia de Rubén, nosotros lo hicimos en nicaragüense. Recuerdo cuando años más tarde conversaba con Rafael Alberti, sobre los numerosos paralelismos y coincidencias que encontramos entre sus comienzos y los nuestros, entre sus descubrimientos y los de nosotros, a pesar de los mundos ajenos en que nos tocó movernos. Nosotros nacimos en nuestro linaje, de los clásicos. Y sobre todo de los preclásicos. (Los jesuitas nos colocaron en los mismos bancos escolares del niño Rubén). Pero revolucionamos con armas extranjeras... cosa muy nicaragüense. Todo el movimiento de vanguardia francés fue amorosamente



conocido y traducido. (Una de las obras de las cuales nos gloriamos es la de haber presentado sus traducciones en Nicaragua cuando en la mayor parte de América todavía eran desconocidos sus autores). Y con el aliento de esas lecturas (donde se van sumando los nombres de Guillaume Apollinaire, Valéry Larbaud, Giraudoux, Cocteau, Claudel, Max Jacob, André Salmon, Raimond Radiguet, Paul Morand, Georges Duhamel, Gide, Montherlant, Jules Supervielle, etc.), abrimos nuestros primeros caminos.

José Coronel —y el inexplicable inglés por don divino de Joaquín Pasos— nos abrieron paralelamente las puertas de la poesía inglesa y norteamericana modernas. ¡No puedo dejar pasar este recuerdo sin rendir un tributo de agradecimiento a Eliot, cuya tremenda “Tierra Baldía” —*The Waste Land*— (junto con el implacable “Consuelo de la Carroña” y los otros sonetos terribles de Hopkins) nos arrojaron a la noche oscura de la poesía, al purgatorio: de donde regresamos purificados y encendidos en busca de Beatriz!

Pero —releyendo lo anterior— limitamos demasiado el campo. Otros poetas se colaban: un Stephan George (alemán), o la vieja y deleitosa poesía china, o el bullicioso Marinetti con su Futurismo tan circunscritamente presentista, o Jorge de Lima, el admirable católico brasilero que entonces acababa de capturar su ángel, o los poetas indios precolombinos que en algunas escasas traducciones se nos abrían con mundos misteriosos llenos de vértigo... ¿Cómo reconstruir aquella navegación infatigable? ¿No dice algo de todo ello la poesía insujetable, firmada un día en Noruega y otro en Vladivostok, de nuestro querido Joaquín, que no conoció otro barco que su dulce hamaca nativa, colgada de pared a pared? ¿Y el ansia oceánica de Luis Downing, que al fin acabó fugándose de soldado a la destrucción del mundo? ¿O las caminatas a pie del sacerdote peregrino Azarías Pallais, que vivía en su Brujas de Flandes y cuya sotana estaba cubierta por el polvo de todos los caminos nicaragüenses? ¿Y la estrella que yo amansaba leyendo al contagioso Marco Polo? ¡Oh viejo padre de viajeros, navegante

Rubén, Homero con los ojos de Ulises, capitán de esta tierra poblada de tripulantes donde todos sueñan!, como en el nostálgico poema *Cook* de Joaquín Pasos:

*...en las lejanas aldeas escupidas detrás de las montañas azules,  
o en las grandes ciudades insospechadas, puestas a secar al sol,  
donde otros hombres convivirían con nosotros,  
y conociéramos sus almas de otros moldes  
y ciertos golpes minúsculos detrás de sus pupilas...*

Para agitar a la oronda burguesía de Granada, para construir un ambiente nuevo y culto, para combatir la deprimente mediocridad de ciertos círculos monopolizadores de la literatura, nuestra actividad poética estaba condimentada con alegres críticas, recitales, polémicas, encuestas y manifiestos. Nos reuníamos a menudo en la torre de la Merced de Granada, la del poema de José Coronel Urtecho:

*...erguida  
profesora de fuerza y de constancia  
con tu nostalgia de gracia  
con tus escapularios y medallas  
bajo tu parasol del mediodía  
Presidenta de las Hijas de María.*

Después del almuerzo, aprovechando la sombra y las brisas de la dulce siesta tropical y lacustre, subíamos a su campanario con libros y con papeles de poemas recién terminados, o con cuadernos en blanco para colaborar en algún trabajo de polémica o de crítica, y tras los interminables escalones sombríos nos alegrábamos los ojos con la visión blanquísima y silenciosa del mediodía granadino, con su lago enorme, poblado de velas y de islas, y su manso volcán Mombacho, echado al pie de la ciudad como león





custodio de sus sueños. En esta torre comenzó nuestro jubiloso descubrimiento de la poesía y de Nicaragua, para que se cumpliera la palabra del poeta:

*¡Torres de Dios, poetas,  
pararrayos celestes!*

Nuestro primer recital fue realizado en un colegio de la ciudad. Ocupábamos el escenario (teníamos buenos recitadores y un magnífico bailarín que era Luis Castrillo) mirando en el público rostros muy pocos amigos; pero contra todos nuestros temores de ser apedreados, tuvimos un éxito completo. Por este tiempo se publicó la “Chinfonía Burguesa,” largo poema hecho al alimón por José Coronel y Joaquín Pasos, que podría ser el himno de aquella etapa anti-burguesa y cuyas fuentes populares, que dieron origen a todo un tipo de poesía que llamamos *chinfónica*, comenzaré al referirme a nuestra poesía nativa. Otros poemas que ensayamos fueron los caligráficos haciendo explotar la paciencia de nuestros tipógrafos en la página de *Vanguardia*. Joaquín se había inventado dos personajes a quienes hacía frecuentes entrevistas periodísticas y quienes firmaron poemas y aun artículos bastante irreverentes que nos divertían como una obra de teatro vivo, porque a menudo eran el tema de las conversaciones de la ciudad, o eran contra-atacados por los políticos, o insultados por los literatos ofendidos. Pedrito Ortiz fue uno de ellos. Padeció por nosotros largos odios. Fue confundido con muchos mortales homónimos dando lugar a rectificaciones violentas. Y al fin, cuando un director de Policía poeta (que fue atacado por nosotros por un mal soneto) buscó un pretexto —el pretexto de que éramos sandinistas— para encarcelarnos, Pedrito Ortiz fue enlistado e inútilmente buscado por los gendarmes para que nos acompañara tras las rejas.

Entre los tipos interesantes que formaban nuestro grupo en esos días, no quiero dejar de citar a Bruno Mongalo, el herrero-poeta.

Después de muchas invitaciones accedió a llegar a una tertulia nuestra, pero como Joaquín reía sin cesar y como era frecuente que alguien propusiera proyectos terribles —demolición de edificios, asesinatos de personalidades, complots perfectos, etcétera— se negó a volver diciendo que él era un poeta serio. Nosotros volvimos muchas veces a su taller a arrancarle sus últimos versos y nunca faltó su firma en nuestros manifiestos (aunque nos enviaba protestas incandescentes reafirmando su seriedad). Su poesía era maravillosa, como un aduanero Rousseau escribiendo. He aquí esta titulada:

#### GURRIÓN

*Decís que soy errante gurrión  
Está bueno, pues. Seré errante gurrión.  
Pero la primer flor que pique  
será la flor de tu corazón.*

Y esta otra:

#### BIOGRAFÍA

*Tú eres bueno.  
Tú eres malo.  
Bruno Mongalo.*

No todo, sin embargo, era infancia terrible. Habíamos fundado en la torre la *Anti-Academia Nicaragüense*, y un día nos convocamos para redactar una exposición y proclama que sirviera de punto de partida para una labor ardua y amplia. Por una casualidad encontré entre mis viejos papeles el texto de esta *Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense* (1930) y al releer el documento después de tantos años, no pude menos de emocionarme porque parece escrito con el don profético. Allí está en larva, expresado como perspectiva futura, todo el camino que durante más de veinte años recorrió nuestro primitivo gru-



po y los excelentes muchachos, que luego, al correr del tiempo, se le agregaron. Decía así:

- 1 Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes de afición literaria, para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva de una literatura nacional y constituir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación.
- 2 El nombre de *Anti-Academia* y la estructura circular de la agrupación tienen por objeto facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil que serán distintivos del movimiento.
- 3 El trabajo de la *Anti-Academia* se circunscribirá únicamente a las manifestaciones comprendidas en el nombre de Bellas Artes, en las fronteras de nuestra Patria. Este trabajo comprenderá dos movimientos: el de investigación y el de creación. El movimiento de investigación tiende a descubrir y a sacar a luz toda manifestación artística nicaragüense del pasado, que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional, movimiento que supone la anti-posición de combatir toda manifestación del pasado que sea espuria, hechiza, estéril, en una palabra, académica. El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional y por consecuencia umbilicalmente personal.
- 4 Contamos con la buena voluntad de todos los anti-académicos y de los que deseen serlo, empeñada en trabajar constante y disciplinadamente para hacerle atmósfera a nuestro modo de sentir la nación y de expresar en forma de arte la esencia misma de la emoción paisana. Para ello es necesario:

a. Mantener la unión espiritual entre nosotros mismos por medio de la conversación asidua, de la emulación amistosa, del trabajo en común, de las manifestaciones en grupo, del intercambio de lecturas, de las batallas, escaramuzas y guerrillas al unísono, del café, de la revista, de la antología, del banquete, del teatrillo, de las peregrinaciones, etc.

o. Empezar la conquista del público apoderándonos de su atención por medio de golpes de estado artísticos, del escándalo intelectual, de la crítica agresiva, de la batalla literaria, de la descarada exposición de arte moderno, de la acusación contra la esterilidad, anemia, paludismo y otras enfermedades de la literatura académica y por otros muchos medios efectivos como por ejemplo:

- Dar a conocer la técnica de vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua, a pesar de que ella permitiría a los jóvenes expresar sus emociones personales y su sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso. Esto se hará, traduciendo nosotros mismos de las lenguas que conozcamos, poesía que nos sirva, no como un modelo que imitar, sino como un ejemplo de libertad que seguir, y dando corrimiento a los libros de arte y literatura que reflejen el espíritu nuevo de otras naciones. Lo cual será compensado por los trabajos de investigación que llevaremos a cabo en el campo de nuestras artes y letras del pasado y del verdadero folklore nicaragüense, pues tales manifestaciones de arte nuestro, nada tienen que envidiar en espontánea audacia, en sabor virgen y en pureza artística a las referidas manifestaciones de arte extranjero.
- Lanzando un manifiesto literario y artístico en que exponeremos nuestro concepto general de la estética, nuestro criterio sobre la técnica y en el que trataremos de abrir las perspectivas que nuestra tierra ofrece a los artistas que

deseen, en primer término dar rienda suelta a la emoción de ser y estar en Nicaragua, y en segundo término hacer esta tierra y este espíritu, amables, sensibles, tangibles, concretos, asimilables para todos, en una palabra, emprender la recreación artística de Nicaragua.

- ♦ Acometiendo por nuestra cuenta un renacimiento de las artes y las letras nacionales, fuera de todo entorpecimiento político, comercial y extranjero; dedicándonos con todo empeño y valentía, si es necesario con heroísmo, a la creación de la poesía nacional, del teatro nacional, de la pintura, de la escultura, de la música y de la arquitectura nacionales, sin tomar en cuenta el mal gusto de los ricos, los prejuicios de los académicos, las burlas de los pedantes y la indiferencia de los pobres. Desconocemos la palabra imposible; queremos hacer uso de todos los medios, hasta de la dinamita y del fusil literarios para emprender nuestra revolución incruenta, que es más noble, más gloriosa, que las sangrientas revoluciones partidaristas, más útil que las obesas hartazonas comercialistas.
- 5 Para dar estabilidad y eficiencia a nuestro movimiento, necesitamos fundar con cierto carácter institucional, algunas pequeñas empresas que sean como los ejes o carriles de nuestro vehículo, y que serán por de pronto los consiguientes:
- a. *Café de las Artes*: Fundaremos, o bien escogeremos entre las cantinas, restaurantes, mondonguerías, mesones o posadas existentes, una que sea punto de reunión y de entrenamiento de todos los que sean o se sientan anti-académicos; lugar que protegeremos, decoraremos, y al que daremos el hermoso nombre de *Café de las Artes*. La entrada será libre y gratis, igualmente la conversación, pero se fijará un día especial cada semana en que la asistencia será particularmente recomendable y extraordinariamente grata.

b. *Teatrillo*: Abriremos en cualquier plaza o barraca, o escenario existente, un teatrillo en el que exhibiremos nosotros mismos piezas de teatro moderno extranjero, misterios, autos, bailadas o bailetes, coloquios, entremeses, pastorelas y toda suerte de actos, de actores y títeres, del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro.

c. *Informes*: Presentaremos frecuentemente informes de estudios hechos sobre las artes indígenas, coloniales y populares de Nicaragua.

d. *Cuadernos vernáculos*: Publicaremos periódicamente unos cuadernos vernaculares en que daremos a conocer los trabajos artísticos de la vanguardia literaria que formamos.

e. *Antología*: Editaremos también a su debido tiempo y sazón, una antología de la poesía nueva que se haga en Nicaragua, para darla a conocer a nuestro público y al extranjero. (Para la publicación de nuestros informes, cuadernos, etc., contamos con nuestra propia fuerza, con la ayuda de algunos propietarios de imprenta, con la misma *Academia de la Lengua*, nuestra antagonica, que no podrá menos de apreciar la importancia, siquiera histórica, de nuestras investigaciones, y por último, hasta con el Supremo Gobierno). De esta manera exponemos ligeramente los firmes propósitos y perspectivas generales de la *Anti-Academia* que hemos fundado y a la cual pertenecemos.

firman: *Bruno Mongalo—José Coronel Urtecho—Luis Castrillo—Joaquín Pasos Argüello—Pablo Antonio Cuadra—Octavio Rocha—Luis Alberto Cabrales—Manolo Cuadra—Joaquín Zavala Urtecho*

Inmediatamente comenzamos a trabajar. Durante días enteros preparamos la decoración, el letrero y muebles del *Café de las Artes*. Hicimos el menú de la comida inaugural. Era éste:

## MENÚ

*Cocktail Cocteau*

## 'CANCIÓN PARA ABRIR EL APETITO'

por: *Joaquín Pasos*  
*(Vins blancs)*

## 'POLLITA'

por: *Luis Downing*

## TÍO CONEJO A LA MAYONNAISE

*(Agua del poeta Apollinaire)*

## 'PAVO'

por: *Octavio Rocha*

## TALLARINES SIMULTANEÍSTAS

*Champagne Claudel*  
*Miel de Coronel*

## POSTRE

*'Canción de la Naranja'*  
 por: *Pablo Antonio Cuadra*

*Café... de las Artes ♦ Cigarrillos ♦ Palillos*

Hicimos las invitaciones. Gastamos. Imaginamos... Pero un día antes de la inauguración el dueño de la casa, al ver nuestras decoraciones, se negó rotundamente a alquilarnos el salón y nos sacó de allí. ¡El cubismo había perdido su primera batalla en Nicaragua!

## III

La marea universal de la literatura nueva invadía las costas de nuestra patria en los precisos momentos en que otro movimiento interno, de igual o mayor fuerza expresiva, surgía con volcánica potencia, de las entrañas mismas de Nicaragua. La bandera flameante de Sandino alzó vuelo entonces, como un quetzal

mitológico, entre las verdes selvas del norte. De fuera nos venían invitaciones de formas nuevas para la expresión. De adentro surgía, con misterioso ardor telúrico, la materia caótica y violenta deseosa de expresarse. ¡Nunca hubo momento más lleno de relámpagos patrióticos que en aquellos años de tempestad nacionalista!

Comenzábamos a descubrir la poesía y algo así como un terremoto —el olingo sonoro de las entrañas nicaragüenses— nos hacía volver los ojos con respeto sagrado a otra novedad virgen: la tierra patria. No puedo ocultar nuestra edad: éramos casi niños. Pero si a alguien debemos el haber buscado sedientamente a Nicaragua —cuando el mismo Rubén nos pagaba el pasaje para huir de ella— es al legendario Guerrillero que aparte de su propia guerra, estaba librando en nuestra imaginación toda una Iliada nueva, entre cítaras de rapsodas ciegos, dioses lares y palabras llenas de intimidad terrena. Fueron días de ansiedad y de poesía con una parte del sueño militarizado. Nos marchaban soldados detrás de los ojos: soldaditos de chamarra y caite.

Recuerdo la pequeña casa de Abelardo Cuadra, estudiante de Derecho entonces, y el gran mapa de Nicaragua colgado del muro blanco de su cuarto. En el mapa un retrato del General Sandino. Y al pie del mapa una vieja espada de alguna guerra antigua nacional. Era el altar. Nos reuníamos en las tardes después de las clases y Abelardo, con su espíritu castrense que ya apuntaba, nos exigía un saludo ritual ante el retrato del Libertador. Llegaban muchos estudiantes ajenos a nuestro grupo y a nuestros entusiasmos literarios, pero la hermandad se hacía allí alrededor de otro eje. Y nos leíamos proclamas. Y se estudiaban planes imaginarios de guerra. Y se leía a Napoleón y a César, y una noche asistimos a una junta secreta para tomarnos los vapores del Lago para juntarlos a la rebelión del Guerrillero. Yo recuerdo borrosamente el miedo y la emoción desconocida con que seguía los proyectos y recibía las órdenes de aquel loco plan de estudiantes y niños —que falló no recuerdo por qué tremendo error táctico, pero que





fue planeado con toda seriedad y con todo el valor de nuestra ignorancia— mientras unos vigilaban militarmente las puertas y Coronel Urtecho, a pesar de su apellido militar, manifestaba claramente su decisión de quedarse en casa para elaborar los partes y manifiestos. Otras veces nos llegaban misteriosos paquetes de hojas sueltas y retratos. Venían de América del Sur, de Honduras y de México, y se repartían secretamente entre estudiantes y colegiales. Una tarde leí a los concurrentes, tímidamente, una cancioncilla contra marinos yanquis que comenzaba:

*Viene el marinero fiero  
con tres sirenas pintadas.  
Por el agua  
viene a Nicaragua  
a pelear.  
Por el agua del mar.*

Terminaba combativamente y anduvimos buscando ponerle música. Otra tarde fue Manolo Cuadra quien soltó un tremendo soneto que al poco tiempo se hizo famoso en toda Nicaragua. Estaba dedicado a Miguel Ángel Ortez, el más extraordinario de los lugartenientes de Sandino (un joven de largo cabello rubio que comandaba una compañía de muchachos invencibles) y decía:

*No porque en las Segovias el clima fuera frío  
tuvo este Miguel Ángel en las venas, borchata  
Cierto que cuando niño supersticioso y pío  
sonaba en las 'Purísimas' su pito de bojalata.*

*Pero ya credidito, cuando el funesto trío  
permitió que a la patria hollara gente 'gata,'  
en nombre de la selva, de la ciudad y el río  
protestó Miguel Ángel, ¡la cutacha! ¡la reata!*

*Murió en Palacagüina peleando mano a mano;  
bajó desde las nubes más de algún aeroplano  
y tuvo en la cruzada homéricos arranques.*

*Usaba desde niño pantalones de hombre  
y aún hecho ya polvo, al recordar su nombre  
se meaban de pánico los yanques.*

También Carmen Sobalvarro, la poetisa que se unió a nuestro grupo por aquellos años, nos daba romances sandinistas y a veces nos mostraba cartas del Guerrillero —misteriosas como sus raros ojos negros— y nosotros agregábamos capítulos de leyenda y de amor al vuelo del querzal. Así escribí mi primera novela —que debió ser espantosamente mala— pero para cuya honesta preparación escribí cartas hasta al mismo general Sandino quien nunca me contestó.

Todo este fervor y sus delirios formaron el horno donde debía cocerse el barro de nuestro canto nativo. Una vez removido el fuego del amor patrio, se abrió para nosotros una etapa nueva de búsqueda de la originalidad. La fórmula era clara: lo original era lo originario. Y nos fuimos al pueblo interrogando su voz, su expresión, su lengua viva, sus formas, sus nombramientos. En un principio captamos lo más superficial y aparente de la vieja y tradicional poesía popular. Estudiamos el canto de las guitarras nativas, las rimas de las canciones de cuna, de los juegos infantiles y comenzamos a verter en esas formas ingenuas nuestra balbuciente inspiración nicaragüense. De esta etapa inicial es mi primer libro o colección de poesías que en ese entonces reuní en un cuaderno manuscrito bajo el título de *Canciones de pájaro y señora*. Su fuente la encontraba en un tipo de cancioncillas amoratorias y típicamente nicaragüenses (sobre todo en los departamentos de Granada y Masaya) en que el amor se canta pajareramente. Los pájaros son figuras —una y otra vez— de todos los sentimientos dulcemente humanos:

*Despierta pajarita ¡ay!  
que vienen los rayos del sol;  
no vaya a ser que dormida  
me cambies por otro amor...*

En tales ánforas con plumas vacié mis amores. Recuerdo, entre otras, aquella cancioncilla titulada '3', típica de esa etapa infantil y popular:

*Tres pájaros soy y trino.  
De pluma si escribo y amo  
De luna si bebo vino  
De sombra si vivo en vano.  
¡Más vale pájaro en mano!*

Coronel Urtecho y Joaquín Pasos ensayaron otro tipo de forma poética en la "Chinfonía Burguesa," poema que luego ampliaron y convirtieron en obra de teatro bufó. He aquí lo que sus autores escribieron al presentar la *Chinfontía*: "Hemos pretendido dar a nuestras rimas populares o rimas infantiles un carácter más capaz y elevarlas a la altura de la composición complicada... Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos, calidades que son éstas:

- 1 La rima en serie y el valor sugerente de la rima.
- 2 la fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos."

Vale la pena transcribir unos trozos de este poema que nació en Nicaragua antes de que García Lorca y Alberti, navegando por otros rumbos, descubrieran también a don Pirrimplín o a la Pájara Pinta. He aquí el

DIÁLOGO A LA SORDINA

—Chocoyito real  
¿qué tal?

—Bien.  
Vengo a la pantomima.

—Bien.  
Siéntate en esta rima.  
Déjame abrir tu corazón  
con un tirabuzón.

—¡Non!  
La caja de caudales de papá  
se abre con llave de fa  
o con llave de re.  
Yo no sé.

—Yo la abriré  
con una P  
...¡Yo quiero tu dinero!

—Y yo te quiero  
como papá a su bolero.

—Te espero en el esperadero.

AGITATO FURIOSO

Todo esto lo han sabido  
Doña Chomba y su marido.  
Junto a la estufa bufa  
como una loca oca cocoroca foca foforoca.



*Grita un grito.*

*Pita un pito:*

*¡Fifi! ¡Fifii!*

— *Lo mato.*

*¡Le quiebro un omoplato!*

*¡Un pie!*

*¡Un peroné!*

— *¡Pueta*

*de la nariz a la jeta*

*le rompo una falangeta!*

*Doña Chomba kekereké, kokorokó, kikiriki*

*¡Fifi!*

*Doña Chomba kakaraká.*

*¡Qué gritos, qué patadas, qué bufidos,*

*qué resoplidos dá!*

*hasta que cae desmayada en el sofá,*

*en el sofá Sabá.*

Y este otro trozo que gustaba de recitar Rafael Alberti:

#### PIANO PSÍQUICO

*Don Bombín saca su alma de su almarío*

*su alma de propietario millonario*

*y lentamente inventa el inventario siguiente:*

*Tengo*

*una espiroqueta pálida de abolengo*

*un zancudo en mi escudo*

*y un higo en el ombligo.*

*Yo soy un tinajón con corazón*

*un tinajón con saco y pantalón*

*y de mi saco saco una petaca flaca  
y una lágrima seca... (etc.)*

El romance, las rimas, la cancioncilla guitarrera, toda la flora popular fue buscada, estudiada en sus ritmos y vertida o transformada con alegría y amor.

Pero, a tantos años, cuando todo el movimiento del continente ha explotado en esta veta popular y aun abusado de ella, los descubrimientos de entonces ya no nos llegan con la frescura y la riqueza expresiva que para nosotros tenían. Hay que considerar el cerrado horizonte que nuestra generación encontró ante sus ojos interrogantes. Cuando comenzamos a investigar el folklore, sin técnica ni metodología, sin otro dato o pista que nuestra propia fe en su existencia, los viejos nos decían que eso ya estaba muerto. “Las victrolas acabaron con las guitarras” fue una frase de las muchas “alentadoras” que recibimos. Y en parte era así, pero en los centros urbanos. En las ciudades menores, en las aldeas y los campos, el pueblo aún creaba con hermosa y original vitalidad. Y de ese pueblo vivo fue de quien recibimos una visión nueva del ser y de la expresión del nicaragüense. Luego, ya no nos interesaron tanto la exterioridad de las formas poéticas, como la inmanencia y el misterio del hombre-creador, creado a su vez por el paisaje y la tierra, y las raíces hondas de su lengua reelaboradas por el mestizaje.

Íbamos buscando la médula.

Sentíamos, pues, lo que en el lenguaje seco e inexpressivo, influenciado por Marx, hubieran llamado “preocupación social.” Pero era algo más. Una preocupación sagrada, religiosa, por el alma de este pueblo duro e inteligente, capaz de dar un Sandino y un Rubén Darío en la misma medida en que su paisaje reúne lagos y volcanes, suavidad y ritmo de aguas poéticas, fuego y violencia plutónicas, para una empresa colectiva todavía germinal.

Y entonces fuimos buscando traducir poéticamente estos matices hondos del hombre y la tierra. No ya el mero folklorismo, sino

poemas entrañables con los zapatos llenos de lodo y de caminos. Así nació, así acogimos el metro largo, medido con cansancio de llanos, con respiraciones de jornada —algo como el metro de los salmos bíblicos, poesía de un pueblo en peregrinación— de mis *Poemas Nicaragüenses*, de los nativos de Joaquín Pasos y otros.

Fue un tiempo de coincidencias hermosas: apareció *Caminos*, la obra cumbre de nuestro arcipreste poético el padre Azarías H. Pallais; obra entrada jubilosamente en la gracia de los caminos nicaragüenses, los caminos recién lavados por la lluvia, los asolados y desolados por los rojos veranos, los asombrados de la noche. José Román aparecía también buscando a Nicaragua con sus cantos congestionados de jazz. José Coronel abría un nuevo paréntesis a su inquietante búsqueda de comarcas líricas vírgenes con su “Oda al Mombacho,” “Pequeña Oda al Tío Coyote,” su poema a San Carlos y sus églogas. Manolo Cuadra, más doméstico y humano ya no volvería a tocar otra cuerda que la sonoramente nacional. Cabrales nos sorprendía con sus canciones nativas. Y el mismo Joaquín, que parecía enteramente entregado a descubrir tierras y mares lejanos, produjo entonces tres o cuatro de sus buenos poemas vernáculos.

Dentro de este movimiento general no se ha estudiado como merece la influencia del primer aguacero, de la llegada del invierno: ese arco de germinaciones prodigiosas que abre en el trópico la primera lluvia, y que sirve de verde portal al nacimiento de la poesía nativa. *Caminos* del padre Pallais se inicia con “Los caminos después de las lluvias.”

*Desde que era muy niño, saltaba de alegría  
cuando la fresca lluvia de los cielos caía:  
chorros de los tejados, vuestro rumor tenía  
el divino silencio de la melancolía.*

*Los niños con las manos tapaban sus oídos,  
y oyendo con asombro los profundos sonidos  
del corazón, que suena como si fuera el mar,*

*sentían un deseo supremo de llorar.  
Y como con la lluvia, todo era interrumpido,  
se bañaban las cosas en un color de olvido...  
...Por caminos lavados, bajo el mando de un niño  
cruzan las dulces vacas y florece el cariño  
de una tierra sin nombre, silenciosa y lejana  
donde hubiese unos hombres sin levadura humana...*

Cabrales da su primer poema nativo bajo la inspiración del

#### PRIMER AGUACERO

*Anoche, toda la noche  
cayó el primer aguacero.  
Por eso  
alegre estaba el campo en la mañana  
con su camisa blanca de todos los domingos  
y el pantalón azul de la semana santa.  
Alegre estaba el campo  
de azul y de blanco.  
Silbando se fue a la ciudad  
con su nuevo sombrero de pita;  
trascendía a hierba, a fruta y a humedad...  
Como viera las nubes todas llenas de sol,  
como viera los árboles todos llenos de trino,  
compró para su colicho un centavo de olor  
en la venta que Mayo puso en el camino.*

Igualmente, mi primer poema nicaragüense —poema cabalgado, donde ya la guitarra sólo puede oírse en el trasfondo, acompañando pluvialmente la salmodia— nace con los aguaceros y se titula:



**EL TÍO INVIERNO**

*El tío Invierno, tembloroso y malárico sale de su cueva húmeda  
arreando sus cabros que atropellan el horizonte.  
Pájaros grises chillan en el alba pálida  
picoteando el sol como una fruta ya podrida...*

En este poema aparece esa misma vivencia nostálgica —hija de la lluvia— que Pallais ya había evocado. Léase esta estrofa:

*Íbamos serpenteando por las colinas  
con las ropas pegadas al cuerpo  
entre los moscardones excitados  
y rostros como sudando una fatiga feliz,  
mientras todo volvía, desolvidándose,  
en una estela de ubre lechera  
y de hierba recién mascada.*

Y la visión de la dulce muchacha campesina, empañada de lluvia:

*Tú,  
desde la puerta  
—tibia de almohadas—,  
ordenabas el aguacero de tu pelo  
con una luna negra y pequeña como el sueño.*

Eran tristes tus distraídos silencios sobre la lluvia.

*Tristes y largos los mugidos de las vacas  
por los terneros atascados en los fangos  
y el silbido vegetal de la boa  
—como la raíz de un árbol colérico—  
y la garza incontaminada, escrita con tiza sobre tus ojos,  
y los pequeños potrillos jugueteando  
a la altura de tu primera comunión.*

También Joaquín Pasos, unos años después, debería sufrir el impacto poético de nuestro invierno y labrar en barro el relieve dramático y aborígen de su

#### TORMENTA

*Nuestro viento furioso grita a través de palmas gigantes  
sordos bramidos bajan del cielo incendiados con lenguas de leopardo  
nuestro viento furioso cae de lo alto...*

*Nuestro viento furioso sigue su camino mojado  
es el jugo oscuro de la tarde que beben los toros salvajes,  
es el castigador del campo.*

*Los hombres oyen en silencio los gemidos del aire  
con el alma quebrada, el cuerpo en alto  
los pies y la cara de barro.*

*Las indias jóvenes salen al patio, rompen sus camisas  
ofrecen al viento sus senos desnudos, que él se encarga de afilar  
como volcanes.*

Las páginas de *Vanguardia* de entonces (1930–31) y ciertos periódicos que nos acogían, guardan las huellas de nuestras expediciones para el descubrimiento de la expresión del hombre nicaragüense. Joaquín Pasos comenzó a fraguar poemas corales —para grandes masas campales— y años más tarde empezó un libro con esta clase de canto, cuyos interesantísimos apuntes originales yo conocí y que luego su vida agitada y después su prematura muerte le impidieron terminar aún cuando dejó conclusos dos de ellos que creo inéditos.

También publicó en ese tiempo una serie de ensayos sobre poemas simultaneístas para varias voces, en los cuales la imagen debía formarse por la coincidencia o sobreposición de dos palabras simultáneas. He logrado recuperar uno de estos escritos y algún día escribiré más a fondo sobre estas experiencias que llenaron de interés y de inquietud muchas horas de los pasados días juveniles. También la transformación de la sintaxis, la libertad

para armar libremente las frases consiguiendo mayores acercamientos con el lenguaje conversacional, fueron objeto de nuestra atención, y lentamente fuimos acercándonos a las fuentes indígenas —no tan vivas e inmediatas en Nicaragua, país de altísimo porcentaje mestizo— hasta tocar fondo en la misteriosa y sugestiva lírica precolombina. Aunque se ha abordado en América con mucha frecuencia el tema del indio y del indigenismo, no he visto que se le dé toda su importancia a este tardío pero fructuoso reclamo de la herencia cultural indígena por los poetas de América, reclamo o mejor dicho asimilación iniciada —un poco retóricamente— por el Modernismo y llevado hasta sus últimas instancias por las generaciones de Vanguardia.

Esa empresa, que comenzó con el doloroso proceso de abrir una hendidura a la concepción renacentista de lo bello —todavía avasallante en el Modernismo—, que puso el oído, aún torpe, al mensaje del arte de todas las culturas en el espacio y en el tiempo, que venció las resistencias tradicionales impresas por occidente en América hasta captar no sólo la belleza sino el espíritu creador de belleza del indio, deberá ser estudiado con respeto y con amor en el futuro, porque uno de los grandes aportes de las generaciones post-modernistas en América fue el abrir este camino, el reanudar esta vinculación profunda y enriquecedora con el indio, hasta introducirlo en la inmanencia creadora de nuestra sangre y de nuestra cultura mestizas.

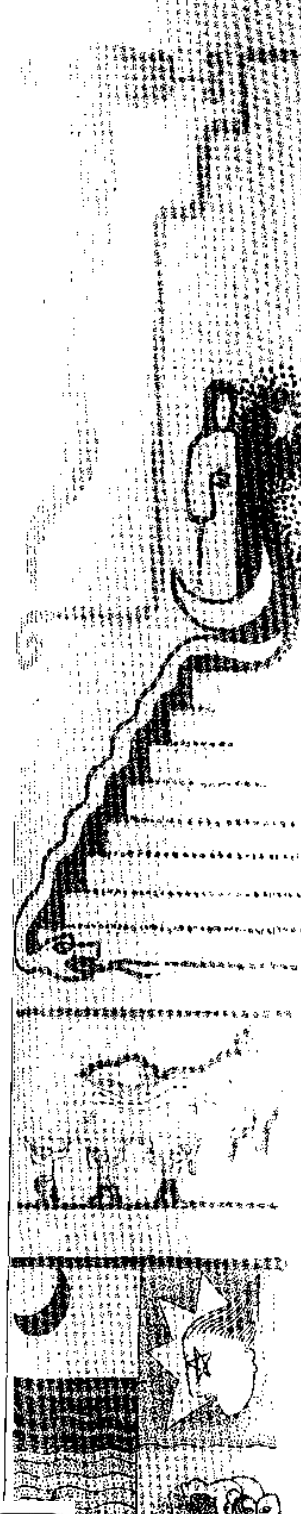
Pero este proceso sólo se iniciaba y se acariciaba como una meta en aquellos años. Coincidió esta peregrinación por las vías de nuestra sangre, con la llegada de aportes fraternos que nos abrieron rumbos precisos. Cito juntos, porque juntos irrumpieron en nuestro círculo, a Salarrué y a Ricardo Gutiérrez, o el mensaje plástico de los muralistas mexicanos, o la impresionante revolución hispano-quechua de César Vallejo. Nos fortalecían en nuestra empresa, nos enseñaban caminos nuevos, muchos de los cuales quedaron apenas iniciados por nuestro atropellado y anárquico método de abarcar todo, de experimentar todo y de diluirnos en demasiadas operaciones.

Eso que he llamado “preocupación sagrada” por nuestro pueblo fue la causa de que, saltando por sobre los cauces de lo puramente estético, nos desparramáramos en estudios, artículos, trabajos y ensayos de crítica, que se introducían en el terreno de la política, la historia, la psicología y cuantas otras ciencias podían auxiliarnos, para responder a los interrogantes de ese pueblo que amorosamente estábamos descubriendo.

*Prólogo* *vii*

**La Literatura Centroamericana:  
del Popol Vuh a la Vanguardia**

Introducción	3
Las culturas indias de Centro América	8
Las lenguas indias que nos legaron literatura	46
La literatura maya	57
El desarrollo de la crónica	97
Otros géneros de la literatura colonial	112
El siglo XVIII y Landívar	130
La generación-puente hacia el XIX	148
Siglo XIX: el Romanticismo	154
Rubén Darío y el Modernismo	163
Los precursores de la Vanguardia: otra generación-puente	177
Los poetas en la torre: memorias del movimiento de Vanguardia	193



*Colección Cultural de Centro América*  
OBRAS PUBLICADAS

**SERIE ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS**

- |   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| 1 | <b>NICARAGUAN ANTIQUITIES*</b><br>Carl Bovallius<br><i>Traducción: Luciano Cuadra</i>                                    | 4 | <b>CERÁMICA DE COSTA RICA<br/>Y NICARAGUA VOL. II</b><br>Samuel K. Lothrop<br><i>Traducción: Gonzalo Meneses<br/>Ocón</i> |
| 2 | <b>INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS EN NICARAGUA*</b><br>J.F. Bransford<br><i>Traducción: Orlando Cuadra<br/>Downing</i>    | 5 | <b>QUETZALCÓATL</b><br>César Sáenz  |
| 3 | <b>CERÁMICA DE COSTA RICA<br/>Y NICARAGUA VOL. I</b><br>Samuel K. Lothrop<br><i>Traducción: Gonzalo Meneses<br/>Ocón</i> |   |   |

**SERIE FUENTES HISTÓRICAS**

- |   |  |    |  |
|---|--|----|--|
| 1 | <b>DIARIO DE JOHN HILL WHEELER</b><br><i>Traducción: Orlando Cuadra<br/>Downing</i>  | 6A | <b>LA GUERRA EN NICARAGUA<br/>SEGÚN FRANK LESLIE'S<br/>ILLUSTRATED NEWSPAPER*</b><br><i>Selección, introducción y notas:<br/>Alejandro Bolaños Geyer<br/>Traducción: Orlando Cuadra<br/>Downing</i>    |
| 2 | <b>DOCUMENTOS DIPLOMÁTICOS<br/>DE WILLIAM CAREY JONES</b><br><i>Traducción: Orlando Cuadra<br/>Downing</i>                 | 6B | <b>LA GUERRA EN NICARAGUA<br/>SEGÚN HARPER'S WEEKLY<br/>JOURNAL OF CIVILIZATION*</b><br><i>Selección, introducción y notas:<br/>Alejandro Bolaños Geyer<br/>Traducción: Orlando Cuadra<br/>Downing</i> |
| 3 | <b>DOCUMENTOS DIPLOMÁTICOS<br/>PARA SERVIR A LA HISTORIA<br/>DE NICARAGUA</b><br>José de Marcoleta                         | 7  | <b>EL DESAGUADERO<br/>DE LA MAR DULCE</b><br>Eduardo Pérez Valle   |
| 4 | <b>HISTORIAL DE EL REALEJO</b><br>Manuel Rubio Sánchez<br><i>Notas: Eduardo Pérez Valle</i>                                | 8  | <b>LOS CONFLICTOS INTERNACIONALES<br/>DE NICARAGUA</b><br>Luis Pasos Argüello  |
| 5 | <b>TESTIMONIO DE JOSEPH<br/>N. SCOTT 1853-1858</b><br><i>Introducción, traducción y notas:<br/>Alejandro Bolaños Geyer</i> |    |  |

\*Edición bilingüe.

A

SERIE LITERARIA

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 <b>PEQUEÑECES... CUISCOMEÑAS DE ANTÓN COLORADO</b><br/>Enrique Guzmán<br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> <p>2 <b>VERSOS Y VERSIONES NOBLES Y SENTIMENTALES</b><br/>Salomón de la Selva</p> <p>3 <b>LA DIONISIADA</b> NOVELA<br/>Salomón de la Selva</p> <p>4 <b>LAS GACETILLAS 1878-1894</b><br/>Enrique Guzmán<br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> <p>5 <b>DOS ROMÁNTICOS NICARAGÜENSES: CARMEN DÍAZ Y ANTONIO ARAGÓN</b><br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> <p>6 <b>OBRAS EN VERSO</b><br/>Lino Argüello (Lino de Luna)<br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> <p>7 <b>ESCRITOS BIOGRÁFICOS</b><br/>Enrique Guzmán<br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> <p>8 <b>LOS EDITORIALES DE LA PRENSA 1878</b><br/>Enrique Guzmán<br/><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i></p> | <p>9 <b>POEMAS MODERNISTAS DE NICARAGUA 1880-1972</b><br/><i>Introducción, selección y notas: Julio Valle Castillo</i></p> <p>10A <b>DARÍO POR DARÍO --ANTOLOGÍA POÉTICA DE RUBÉN DARÍO</b><br/><i>Introducción: Pablo Antonio Cuadra</i></p> <p>10B <b>CARTAS DESCONOCIDAS DE RUBÉN DARÍO</b><br/><i>Compiladores: José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano</i></p> <p>11 <b>EL MOVIMIENTO DE VANGUARDIA DE NICARAGUA --ANÁLISIS Y ANTOLOGÍA</b><br/>Pedro Xavier Solís</p> <p>12 <b>LITERATURA CENTROAMERICANA -- DICCIONARIO DE AUTORES CENTROAMERICANOS</b><br/>Jorge Eduardo Arellano</p> |
|---|---|

SERIE HISTÓRICA

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 <b>FILIBUSTEROS Y FINANCIEROS</b><br/>William O. Scroggs<br/><i>Traducción de Luciano Cuadra</i></p> <p>2 <b>LOS ALEMANES EN NICARAGUA</b><br/>Götz Freiherr von Houwald<br/><i>Traducción de Resi de Pereira</i></p> <p>3 <b>HISTORIA DE NICARAGUA</b><br/>José Dolores Gámez</p> <p>4 <b>LA GUERRA EN NICARAGUA</b><br/>William Walker<br/><i>Traducción de Fabio Carnevallini</i></p> | <p>5 <b>OBRAS HISTÓRICAS COMPLETAS</b><br/>Jerónimo Pérez</p> <p>6 <b>CUARENTA AÑOS (1838-1878) DE HISTORIA DE NICARAGUA</b><br/>Francisco Ortega Arancibia</p> <p>7 <b>HISTORIA MODERNA DE NICARAGUA -- COMPLEMENTO A MI HISTORIA</b><br/>José Dolores Gámez</p> <p>8 <b>LA RUTA DE NICARAGUA</b><br/>David I. Folkman Jr.<br/><i>Traducción: Luciano Cuadra</i></p> |
|---|---|

## OBRAS PUBLICADAS

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 9  | <b>HERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, CAPITÁN DE CONQUISTA EN NICARAGUA</b><br>Carlos Meléndez | 14 | <b>COLÓN Y LA COSTA CARIBE DE CENTROAMÉRICA</b><br><i>Jaime Incer Barquero y otros autores</i>   |
| 10 | <b>HISTORIA DE NICARAGUA TOMO I</b><br>Tomás Ayón                                 | 15 | <b>UN ATLAS HISTÓRICO DE NICARAGUA – NICARAGUA, AN HISTORICAL ATLAS*</b><br>Francisco Xavier Aguirre Sacasa<br><i>Introducción: John R. Hébert</i> |
| 11 | <b>HISTORIA DE NICARAGUA TOMO II</b><br>Tomás Ayón                                | 16 | <b>NICARAGUA EN LA INDEPENDENCIA</b><br>Chester Zelaya Goodman<br><i>Presentación: Carlos Meléndez</i>   |
| 12 | <b>HISTORIA DE NICARAGUA TOMO III</b><br>Tomás Ayón                               |    |  |
| 13 | <b>REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DE NICARAGUA</b><br>José Coronel Urtecho         |    |  |

### SERIE CRONISTAS

- |   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| 1 | <b>NICARAGUA EN LOS CRONISTAS DE INDIAS, SIGLO XVI</b><br><i>Introducción y notas: Jorge Eduardo Arellano</i>      | 5 | <b>CENTROAMÉRICA EN LOS CRONISTAS DE INDIAS: OVIEDO TOMO II</b><br><i>Introducción y notas: Eduardo Pérez Valle</i>                                      |
| 2 | <b>NICARAGUA EN LOS CRONISTAS DE INDIAS, SIGLO XVII</b><br><i>Introducción y notas: Jorge Eduardo Arellano</i>     | 6 | <b>DESCUBRIMIENTO, CONQUISTA Y EXPLORACIÓN DE NICARAGUA</b><br><i>Crónicas de fuentes originales seleccionadas y comentadas por Jaime Incer Barquero</i> |
| 3 | <b>NICARAGUA EN LOS CRONISTAS DE INDIAS: OVIEDO</b><br><i>Introducción y notas: Eduardo Pérez Valle</i>            | 7 | <b>PÍRATAS Y AVENTUREROS EN LAS COSTAS DE NICARAGUA</b><br><i>Crónicas de fuentes originales seleccionadas y comentadas por Jaime Incer Barquero</i>     |
| 4 | <b>CENTROAMÉRICA EN LOS CRONISTAS DE INDIAS: OVIEDO TOMO I</b><br><i>Introducción y notas: Eduardo Pérez Valle</i> |   |  |

### SERIE CIENCIAS HUMANAS

- |   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| 1 | <b>ENSAYOS NICARAGÜENSES</b><br>Francisco Pérez Estrada                               | 3 | <b>OBRAS DE DON PÍO BOLAÑOS VOL. II</b><br><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i> |
| 2 | <b>OBRAS DE DON PÍO BOLAÑOS VOL. I</b><br><i>Introducción y notas: Franco Cerruti</i> | 4 | <b>ROMANCES Y CORRIDOS NICARAGÜENSES</b><br>Ernesto Mejía Sánchez                      |

\*Edición bilingüe.

C



- |   |   |
|---|---|
| <p>5 <b>OBRAS VOL. I</b><br/>Carlos Cuadra Pasos</p> <p>6 <b>OBRAS VOL. II</b><br/>Carlos Cuadra Pasos</p> <p>7 <b>MEMORIAL DE MI VIDA</b><br/>Fray Blas Hurtado y Plaza<br/><i>Estudio preliminar y notas:</i><br/><i>Carlos Molina Argüello</i></p> <p>8 <b>RELACIÓN VERDADERA DE LA REDUCCIÓN DE LOS INDIOS INFIELES DE LA PROVINCIA DE LA TAGÜISGALPA, LLAMADOS XICAQUES</b><br/>Fray Fernando Espino<br/><i>Introducción y notas: Jorge Eduardo Arellano</i></p> | <p>9 <b>MUESTRARIO DEL FOLKLORE NICARAGÜENSE</b><br/>Pablo Antonio Cuadra, Francisco Pérez Estrada</p> <p>10 <b>NICARAGUA – INVESTIGACIÓN ECONÓMICA Y FINANCIERA (1928)</b><br/>W.W. Cumberland<br/><i>Traducción: Gonzalo Meneses Ocón</i></p> <p>11 <b>EL SENDERO INCIERTO –THE UNCERTAIN PATH*</b><br/>Luis Poma<br/><i>Traducción: Armando Arias</i><br/><i>Prólogo: Ricardo Poma</i></p> |
|---|---|

---

**SERIE GEOGRAFÍA Y NATURALEZA**

---

- |  |   |
|--|---|
| <p>1 <b>NOTAS GEOGRÁFICAS Y ECONÓMICAS SOBRE LA REPÚBLICA DE NICARAGUA</b><br/>Pablo Lévy<br/><i>Introducción y notas de Jaime Incer Barquero</i></p> <p>2 <b>MEMORIAS DE ARRECIFE TORTUGA</b><br/>Bernard Nietschmann<br/><i>Traducción: Gonzalo Meneses Ocón</i></p> | <p>3 <b>PECES NICARAGÜENSES DE AGUA DULCE</b><br/>Jaime Villa</p> |
|--|---|

---

**SERIE VIAJEROS**

---

- |  |  |
|--|--|
| <p>1 <b>VIAJE POR CENTROAMÉRICA</b><br/>Carl Bovallius<br/><i>Traducción: Dr. Camilo Vijil Tardón</i></p> <p>2 <b>SIETE AÑOS DE VIAJE EN CENTRO AMÉRICA, NORTE DE MÉXICO Y LEJANO OESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS</b><br/>Julius Froebel<br/><i>Traducción: Luciano Cuadra</i></p> | <p>3 <b>PIRATAS EN CENTROAMÉRICA, SIGLO XVII</b><br/>John Esquemeling, William Dampier<br/><i>Traducción: Luciano Cuadra</i></p> <p>4 <b>EL NATURALISTA EN NICARAGUA</b><br/>Thomas Belt<br/><i>Traducción y notas: Jaime Incer Barquero</i></p> |
|--|--|

\*Edición bilingüe.

D

## OBRAS PUBLICADAS

- 5 **HONDURAS Y EL SALVADOR**  
– NOTAS SOBRE CENTROAMÉRICA  
Ephraim George Squier  
*Traducción: León Alvarado*  
*Prólogo: Jorge Eduardo Arellano*  
*Notas: William V. Davidson*

---

### SERIE COSTA ATLÁNTICA

---

- 1 **NARRACIÓN DE LOS VIAJES  
Y EXCURSIONES EN LA COSTA  
ORIENTAL Y EN EL INTERIOR  
DE CENTROAMÉRICA, 1827**  
Orlando W. Roberts  
*Traducción: Orlando Cuadra*  
*Downing*

---

### SERIE BIOGRAFÍAS

---

- 1 **LARREYNAGA – SU TIEMPO  
Y SU OBRA**  
Eduardo Pérez Valle

---

### SERIE TEXTOS

---

- 1 **DECLARACIONES SOBRE PRIN-  
CIPIOS DE CONTABILIDAD  
GENERALMENTE ACEPTADOS  
EN NICARAGUA**  
Colegio de Contadores Públicos  
de Nicaragua

---

### SERIE MÚSICA GRABADA EN DISCO

---

- |   |   |
|---|---|
| 1 <b>NICARAGUA: MÚSICA Y CANTO</b><br>BALD 00-010<br>CON COMENTARIOS GRABADOS<br>Salvador Cardenal Argüello | 2 <b>NICARAGUA: MÚSICA Y CANTO</b><br>BALD 011-019<br>SIN COMENTARIOS GRABADOS,<br>CON FOLLETO IMPRESO BILINGÜE<br>Salvador Cardenal Argüello |
|---|---|

---

### SERIE EDUCACIÓN

---

- 1 **LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO**  
José Francisco Terán

E

SERIE TESIS DOCTORALES

---

- 1 **LA REPÚBLICA CONSERVADORA  
DE NICARAGUA, 1858-1893**  
Arturo Cruz S.  
*Traducción: Luis Delgadillo*  
*Prólogo: Sergio Ramírez Mercado*

SERIE PABLO ANTONIO CUADRA

---

- |   |  |
|---|--|
| 1 <b>POESÍA I</b><br><i>Compilación y prólogo: Pedro<br/>Xavier Solís</i>   | 5 <b>NARRATIVA Y TEATRO</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Sergio Ramírez Mercado</i>    |
| 2 <b>POESÍA II</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Jalme Incer Barquero</i>              | 6 <b>CRÍTICA LITERARIA I</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Nicasio Urbina Guerrero</i>  |
| 3 <b>ENSAYOS I</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Alejandro Serrano<br/>Caldera</i>     | 7 <b>CRÍTICA LITERARIA II</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Nicasio Urbina Guerrero</i> |
| 4 <b>ENSAYOS II</b><br><i>Compilación: Pedro Xavier Solís</i><br><i>Prólogo: Cardenal Miguel<br/>Obando Bravo</i> |  |

SERIE ETNOLOGÍA

---

- |  |  |
|--|--|
| 1 <b>MAYANGNA - APUNTES SOBRE<br/>LA HISTORIA DE LOS INDÍGENAS<br/>SUMU EN CENTROAMÉRICA</b><br>Götz Freiherr von Houwald<br><i>Traducción: Edgar Castro Frenzel</i><br><i>Edición: Carlos Alemán Ocampo<br/>y Ralph A. Buss</i> | 2 <b>ESTUDIO ETNOGRÁFICO<br/>SOBRE LOS INDIOS MISKITOS<br/>Y SUMUS DE HONDURAS<br/>Y NICARAGUA</b><br>Eduard Conzemius<br><i>Traducción y presentación:<br/>Jalme Incer Barquero</i> |
|--|--|



**SERIE PABLO ANTONIO CUADRA • CRÍTICA LITERARIA 1**  
*Pablo Antonio Cuadra*

**DISEÑO**

inFORMA (Managua, Nicaragua)  
informa@ideay.net.ni

**TIPOGRAFÍA**

**TEXTO** ITC Legacy®

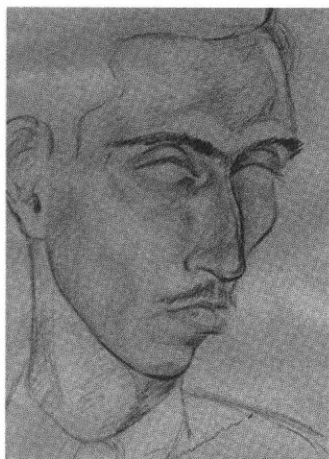
Esselte Letraset Charlotte  
Adobe® Briem Akademi MM®

**ENCABEZADOS** Adobe® Briem Script MM®  
ITC Legacy®

**ORNAMENTOS** Adobe® Kepler MM®

Agosto 2004

PABLO ANTONIO CUADRA (1912-2002)



Pablo Antonio Cuadra, que leyó con atención la inmensa mayoría de la producción literaria centroamericana, que tenía la intuición del poeta y el olfato del lector inveterado, nos ofrece en este volumen su cátedra de literatura centroamericana dictada en la universidad de texas en Austin, en el seno de uno de los programas de literatura latinoamericana más prestigiosos del mundo, donde dictara cátedra también Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Clarice Lispector, Moacyr Scliar y decenas de personalidades más de la literatura hispanoamericana. (...) Este Trabajo fue en su momento uno de los primeros cursos integrales de literatura centroamericana ofrecidos en el mundo. Actualmente hay varias cátedras de literatura centroamericana y hasta un programa de Estudios Centroamericanos, pero a mediados de los ochenta del siglo XX no había una sola cátedra establecida de literatura centroamericana. Este es otro sentido más en el que Pablo Antonio Cuadra es un pionero a nivel internacional. Su visión y su conocimiento de la cultura centroamericana contribuyeron en gran medida a institucionalizar los estudios de área en torno a nuestro pequeño subcontinente.

*Nicasio Urbina Guerrero*

ISBN 978924-53-27-3



9 789992 453278