



**PABLO ANTONIO CUADRA**

**OBRA EN PROSA**



***Aventura  
Literaria  
del Mestizaje***

***y otros ensayos***





**OBRAS COMPLETAS  
DE  
PABLO ANTONIO CUADRA**

**OBRAS EN PROSA**

- I- Torres de Dios
- II- Aventura Literaria del Mestizaje
- III- El Nicaragüense
- IV- Otro Rapto de Europa  
Libro de Viajes

**OBRA POÉTICA COMPLETA**

- I- 1 Canciones de Pájaro y Señora  
2 Poemas Nicaragüenses
  
- II- 3 Cuaderno del Sur  
4 Canto Temporal  
5 Libro de Horas
  
- III- 6 Poemas con un Crepúsculo a Cuestas  
7 Epigramas  
8 El Jaguar y la Luna
  
- IV- 9 Cantos de Cifar
  
- V- 10 Esos rostros que asoman en la multitud  
11 Homenajes
  
- VI- 12 Siete Arboles contra el atardecer y otros poemas
  
- VII- 13 Tun -la Ronda del Año-  
(Poemas para un Calendario)
  
- VIII- 14 Teatro y Cuentos
  
- IX- 15 El Indio y el Violín y otros poemas



# ***Aventura Literaria del Mestizaje***

***y otros ensayos***

San José, Costa Rica 1988



864.6

C961a Cuadra Pablo Antonio, 1912  
**Aventura Literaria del mestizaje y otros ensayos**  
Pablo Antonio Cuadra. - 1. ed. -  
Obra en Prosa / v.  
San José: **Asociación Libro Libre**, 1988  
v.

ISBN 9977-901-59-7

1. Ensayos centroamericanos.

I. Título

©Pablo Antonio Cuadra

©Libro Libre

Apartado 391, 2050

San José, Costa Rica, C. A.

Impreso por: Trejos Hermanos Sucesores S.A.

# Índice

Introducción a la tierra prometida.....	11
Introducción a la literatura nicaragüense .....	35
Notas críticas sobre poetas nicaragüenses .....	51
Conversación sobre teatro nicaragüense .....	63
Rubén Darío y la aventura literaria del mestizaje .....	77
Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa .....	99
Alfonso Cortés, discípulo del Centauro Quirón .....	117
En la Casa de Darío .....	129
El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda .....	145

*A los nuevos poetas de mi tierra*

# I

## **Introducción a la Tierra Prometida**

## Introducción a la Tierra Prometida

**E**N la *Geografía de América* de Oscar Schmieder se dice que “todavía en la *era terciaria* faltaba la conexión terrestre entre las Américas del Norte y del Sur”. Nicaragua, pues, como la Venus de Botticelli, surgió del Mar, joven ante el resto de América, y de mar llenó su destino. Primero surgió como un extraño puente en semicírculo y la región que hoy ocupan los lagos y lagunas era posiblemente un vasto golfo en el cual sólo una isla flotaba, el viejo volcán Mombacho, cuya tierra es la más antigua de la región del Pacífico. Lo demás era todavía mar.

Milenios después, a mitad -o a finales del período Cuaternario- una pavorosa conmoción telúrica levantó la zona del Pacífico sobre arcaicos volcanes que ahora son lagunas y, luego, sobre las columnas de esos volcanes heráldicos que integran nuestro escudo y que vienen en línea recta desde el Cosigüina hasta Ometepe, formándose entonces los Lagos: gran provisión de agua dulce para la futura peregrinación del hombre americano, que ya tenía un puente para cruzar la longitud temible y silenciosa del Continente.

Así pues, en su misma formación geológica, Nicaragua surge pontifical y transitoria, y con la tierra también, la flora y la fauna de Sur y Norte suben y bajan para encontrarse y entremezclarse en el suelo nicaragüense.

Por esto hemos llamado a Nicaragua el verdadero *Centro* de América. Lo es en todos sus reinos: en el vegetal, aquí -en nues-

tro suelo-, termina la zona conífera de los pinares que bajan del Norte, y hasta aquí suben los bosques húmedos del Sur, entrecruzando sus fronteras vegetales. Lo mismo pasa en el reino animal, con el reino migratorio de las aves y aún con el hombre y sus culturas: Nicaragua está fomada por aportes e influencias que vienen del norte: los nahuas, los chorotegas, los subtiavas, etc., y también de pueblos que llegaron del Sur: como los chibchas de Colombia y otras culturas y lenguas pre-incaicas de las cuales derivan nuestros indios Ramas, los Sumos, los Ulvas o Chontales, los Matagalpas y los Mosquitos o Miskitos. Es interesante observar que hasta en los vicios Nicaragua representó el encuentro de Norte y Sur: aquí se fumó el tabaco del Norte y aquí se cultivó y se mascó la coca o “yaat” del Sur, según lo afirma Walter Krickeberg en su *Etnología de América*.

Pero retrocedamos de nuevo al comienzo y veamos llegar al hombre. Los primitivos transeúntes quizás fueron tentados a permanecer junto a los lagos, en terrenos de abundante caza y donde el bisonte, que dejó sus huellas en Acahualinca, abría perspectivas de estabilidad por tratarse de ganado mayor, en manadas, como para garantizar el consumo de una primitiva sociedad tribal. Pero sólo poseemos unas huellas que evocan una huida -¡oh destino de Nicaragua!- en medio del inmenso silencio prehistórico agitado por grandes conmociones volcánicas y terribles luchas humanas por la subsistencia.

El hombre de Acahualinca pasa y con él se agotan en este suelo una serie de especiales animales- y tras él pasan otros hombres, otras razas, tribus o grupos humanos rumbo al Sur. No deja de producir cierto vértigo pensar que por el angosto corredor nicaragüense pasó la semilla humana de casi todas las poblaciones del continente Sur. La simiente de los futuros araucanos. La semilla de los pampas. La base etnográfica de los incas por aquí pasó. Los extraños primitivos que irían a reducir cabezas al borde del Amazonas. Los agrupados y pensativos chibchas, artífices del oro, por aquí pasaron. Por aquí pasaron las corrientes iniciales o las grandes fuerzas humanas ya desarrolladas de centenares de razas y lenguas. Coloco sobre el escenario de estos volcanes y lagos aquel estupendo cuadro de José Clemente Orozco lla-

mado las “Emigraciones Indígenas”, con sus compactas masas morenas y desnudas de indios itinerantes. Unos se quedan y pretenden radicar. Otros llevan su rumbo y avanzan en orden guerrero abriéndose paso a fuego y rapiña. Los más débiles son empujados o aniquilados. Los más fuertes prosiguen o se establecen hasta que, a su vez, son empujados o desalojados. Todos vienen o van buscando una tierra nueva, o tal vez una tierra propia. El comienzo, el germen de una Patria. Y todos ellos siembran aquí, en el aire, en la tierra, en las aguas, ese impulso de multitudes y de milenios, esa confusa esperanza en una tierra a donde se va porque es mejor o de donde se viene con añoranza. Aquí queda, como la huella de todas esas inquietudes, el sueño de una tierra prometida. Y mientras tanto, en unos y otros, a través de siglos y siglos, siempre el mismo contacto con el transeúnte, siempre ese vivir “porteño” con el informe de lo que sucede fuera, con la noticia de lo lejano y con el interés por lo desconocido. Ya desde entonces el hombre que vive en Nicaragua es un ser extravertido y lleno de inquietudes universales.

Todo lo de América resuena aquí. Ya desde entonces es cierto el verso de Rubén:

*“América preponde  
su alto destino se siente  
en la continental balanza  
que tiene por fiel el istmo”.*

Ese paso multitudinario sin embargo, no es como un desfile de soldados. Es un paso de grupos lingüísticos, raciales o culturales que puede significar siglos. Casi siempre las migraciones prehistóricas eran de un avance lentísimo, casi forestal.

Incluso ya inventado el maíz y el cultivo de la tierra, como la agricultura con taba con tan pobres utensilios y métodos, los pueblos iban peregrinando con sus ciudades. Sembraban en una zona, y cuando esa zona sin arados, sin animales de tiro, sin más limpia que la agotadora quema de la vegetación, dejaba de producir, el pueblo avanzaba trasladando sus moradas a los nuevos campos de cultivos. Se ha descubierto que muchas de las fantás-

ticas ciudades Mayas, que surgen en las selvas de Centro América, -ya a sus finales no eran habitadas sino unas cuantas veces al año, con ocasión de festividades religiosas, viviendo sus pueblos el resto del año en chozas de paja, al lado de sus zonas de cultivo a muchos kilómetros de distancia. Finalmente la cultura ya no pudo estar tan inhumanamente separada del cultivo, y las bellas sorprendentes ciudades fueron abandonadas intactas a la implacable profanación de la selva.

Todo este trámite de itinerarios prehistóricos duró milenios. -Del pasar y del permanecer, de sus luchas y de sus contactos, surgieron las primeras civilizaciones-. Es muy posible (y algún día alguien que hoy me lee, estudiará más a fondo este tentador problema) que el origen de la civilización americana precolombina tenga por escenario a Nicaragua o para ser más amplios, a Centro América. Hasta ahora casi todos los arqueólogos y etnógrafos fijan la zona inicial de las culturas de América en su centro: es decir, en el istmo. Como todos saben: este comienzo de la cultura coincide, o mejor dicho es resultado, del descubrimiento del maíz.

El maíz fija al hombre a la tierra. El pensamiento es campesino. Por eso el Popol Vuh -que es el génesis de América- y otras leyendas americanas sobre la creación del hombre, dicen que *el hombre fue hecho de maíz*. También la ciudad -que es ya la civilización- es hija del maíz.

¿Cuándo comenzó a detenerse en Nicaragua la fuerza centrífuga de lo transeúnte? Casi nada sabemos. No contamos más que con algunas tradiciones de las culturas y conglomerados étnicos que encontraron establecidos en nuestro territorio los españoles. Eran pueblos evolucionados, fijos, enraizados, si los comparamos con los transitorios recolectores o cazadores o con los primitivos agricultores que les antecedieron. Pero ellos mismos, por vivir en este país-puente, seguían siendo los hijos de un destino exótico. Todos ellos se sabían “venidos” de otra parte. Y como un signo claro de su índole itinerante y de su esencia peregrina, bástenos recordar el nombre de uno de esos pueblos que ahora es nuestro nombre: “*Nicaragua*”, palabra compuesta de *Nican* y

*Nahuatl* o sea: *Nicán* -hasta aquí; y *Nahuatl*- los nahuas o los del Anahuac: es un nombre de pueblo en viaje, que se designa con un "hasta aquí" que nunca hemos sabido desde entonces si es permanente o si es solamente provisorio para seguir adelante en la eterna inquietud de partir.

Sabemos, pues, que la zona de culturas precolombinas del Pacífico, estaba poblada: Desde la frontera de Costa Rica hasta el Río Ochomogo: por los Nahuas (los Nicaraguas), incluyendo algunas islas del Gran Lago.

Desde Ochomogo hasta León: por los Chorotegas.

Desde León hasta un poco más allá del Estero Real: por los Subtiavas.

Y en la punta de la península del Cosigüina de nuevo los Nahuas. (El Nahualato).

Ahora bien, lo interesante de anotar en una visión inicial es que estas razas y culturas habían desplazado de los lugares que ahora ocupaban a las razas y pueblos que encontramos en el Norte y en las regiones Atlánticas.

Los indios Mosquitos o Miskitos todavía a principios de este siglo conservaban en sus tradiciones el recuerdo de cuando ocupaban la región del Pacífico y tuvieron que atravesar el Gran Lago y Chontales buscando el Atlántico, derrotados y hostigados por pueblos venidos del Norte. Los Matagalpas y los Ramos también fueron echados fuera de la región preciada que todavía dá ser a Nicaragua por su fertilidad volcánica.

Así quedaron fuera de la cultura indígena que predominó sobre todas, y los orgullosos Nahuas llamaron "Chontales" a los "Ulvas" del otro lado del lago: "Chontal" en lengua nahual significa "Extranjero".

Parece ser que la población más antigua -de las que subsistían cuando vinieron los españoles- en la región del Pacífico, era

la de los *Subtiavas*. Los subtiavas vinieron del Norte y sus familias lingüísticas las encontramos en toda la costa del Pacífico, desde más allá de California, emparentándose con los *Sioux* de Norteamérica. Pueblo de pescadores que en Nicaragua abandonó sus canoas y un último resto se quedó para siempre en tierra -con el misterio de su extraña y portentosa odisea desconocida- obligado además, a llevar un nombre que no es el propio (porque Subtiava no es un nombre que corresponda a su dialecto) y a vivir en pueblos cuyos nombres también fueron impuestos a la posteridad por la lengua imperialista de los Nahuas: así Chichigalpa, Pozoltega, Chinandega, etc., ciudades cuyas que tienen nombre nahua. En realidad los Subtiavas eran “Maribios”, y únicamente la cordillera de ese nombre guarda intacto el recuerdo de su lengua y de su cultura, probablemente la más antigua de las conocidas en Nicaragua. -(Berend cree que el nombre Subtiava es una descomposición del nombre nahua “Suchiapa”, río de las flores. ¿Será este río el famoso río poético, el “Pochote”, de los leoneses? ¡Las flores eran símbolo de poesía para los nahuas!).

Además de los “Nahuas” o Nicaraguas la otra gran familia cultural que dominaba Nicaragua hasta el momento de la conquista española fue la *chorotega* o mangué.

Ya dijimos lo que significaba la palabra Nicaragua. Resulta sugestivo que en el extraño destino exódico de nuestra patria la significación del nombre “Chorotega” tenga igual que el nombre Nicaragua, un mensaje itinerante y peregrino. “Chorotega”, según Brinton, es *Chololteca*: y significa los que partieron, o mejor dicho: “los que hacen partir”. Los Chorotegas estaban divididos en dos regiones hostiles: los Nagrandanos -que corresponden al territorio de León y parte del de Managua- y los Dirianes, que corresponden a Masaya, Diriá, Xalteva o Granada y sus departamentos. Ya Froebel hace notar agudamente cómo esta división primitiva entre pueblos o regiones de la misma raza, lengua y cultura ha proseguido en las luchas localistas y partidarias de liberales y conservadores con base en Granada, u Oriente y León, u Occidente. ¿Cuál sería la causa de esa ruptura y enemistad regional en una misma cultura o etnia? Ningún cronista nos lo aclara.

La historia de los Chorotegas es digna de un canto. Los Chorotegas son los emigrantes de la libertad.

Según sus tradiciones recogidas por el cronista Torquemada, cuando la gran invasión de los Olmecas en el siglo 10 d. de C. fueron derrotados y obligados a servidumbre. Los tributos y demandas de los vencedores eran tan insoportables que los Chorotegas convocaron a sus sacerdotes y después de grandes ayunos consultaron a sus dioses. Sus dioses les ordenaron partir. Probablemente tardarían medio siglo o un siglo entero hasta su llegada a Nicaragua donde desalojaron a los Miskitos y a los Subtiavas y ocuparon toda la zona que va desde el actual valle de León hasta Nicoya. Contaban ellos -según el mismo Torquemada- que al pasar la migración por Guatemala murió uno de sus Jefes, el cual antes de expirar profetizó a su pueblo que seguirían hacia el Sur hasta encontrar en gran Lago y allí una isla con dos volcanes y que esa sería la señal de establecerse hasta un tiempo en que vendrían hombres de piel blanca que los dominarían más fuertemente que los olmecas.

Estos Chorotegas, grandes peregrinos que emigraron para fundar una Patria libre, son la semilla de los actuales nicara-güenses, y de los aborígenes fundadores y pobladores de Chiapas de México.

Casi toda la estatuaria en piedra que se conoce en Nicaragua, especialmente la que llaman del "alter ego", la más fina y variada cerámica -con sus estilizaciones de Picasso *avant la lettre*, los bellos y multiformes instrumentos musicales de barro, sus metates labrados como joyas, sus enormes ollas-ataúdes de barro y los abundantes dibujos rupestres a manera de ex-votos... es obra de esta poderosa cultura Chorotega. Spinden la llama "la primera gran cultura (de Mesoamérica) después del horizonte arcaico". Fue sustancialmente una "cultura-puente": sus esculturas evidencian relaciones con América del Sur, pero en sus jades y en su cerámica también se evidencian contactos y relaciones con el arte premayense del norte. Lothrop, Stone, Spinden, creen que la cultura Chorotega fue uno de los fermentos de la Maya y junto con ésta se diseminó por toda la tierra húmeda (wet-

lands) desde el Golfo de México hasta el Ecuador. Están históricamente registradas migraciones Chorotegas a Chiapas y a Panamá. Los Chorotegas trajeron la agricultura (o la inventaron) en Centro América. Ellos llamaban a Quetzalcoatl: Tamagastad, su nombre arcaico.

Uno de los rasgos característicos de los Chorotegas fue su preferencia por las aguas: habitaron los alrededores de todas nuestras lagunas y lagos, y sus islas -y en contraposición rendían culto a los volcanes.

Los Chorotegas se llamaban a sí mismos los pobladores más antiguos -"los naturales"- de nuestro territorio. En cambio los Nahuas, que cuando llegaron los españoles los encontraron establecidos en el istmo de Rivas, eran mucho más recientes (Oviedo los llama "advenedizos"; pero ya entonces su lengua era, como el latín, la *lingua franca* que comunicaba a todos los pueblos de México y Centro América. Se cree que llegaron en el siglo XIV, pero existe la tradición de una nueva invasión Nahuatl que Motolinía cuenta en estas palabras: "En tiempo de una gran esterilidad, compelidos muchos indios con necesidad, salieron de México -y sospecho que fue en aquel tiempo que hubo cuatro años que no llovió en toda la tierra; porque se sabe que en este propio tiempo por el mar del Sur fueron gran número de canoas, las cuales aportaron y desembarcaron en Nicaragua, que está de México más de 300 y 50 leguas, y dieron guerra a los naturales que allí tenían poblado, y los desbarataron y echaron de su señorío, y ellos se quedaron, y poblaron allí aquellos Nahuales".

Los Nahuas, que tantas cosas absorbieron de los Chorotegas, mantuvieron en su vida socio-política y religiosa una gran independencia e influyeron en todos sus vecinos tanto como influyó su lengua...

Ellos impusieron el respeto al comercio imperial de los mexicanos. Desde México hasta Panamá los prepotentes agentes del cacao azteca -un dólar vegetal más perfumado pero no menos agresivo- cruzaban Centro América utilizando una sola lengua. Desde Chiriquí llevaban oro pasando por Nicaragua, a la dinas-

tía de Moctezuma. Los correos en relevo mantenían la rapidez de las comunicaciones. Los Nahuas eran militaristas, prepotentes y orgullosos de su cultura. Militaristas y grandes comerciantes. Ya vimos que llamaron “Chontales”, es decir *extranjeros* a los pueblos del otro lado del lago. Pues bien, los Chorotegas pertenecían a la rama lingüística Popoloca y esta palabra nahual -“Popoloca”- correspondía, según Lothrop, exactamente a la palabra “Bárbaro” de los Griegos. Es decir, con esta palabra designaban despreciativamente los nahuas a quienes no eran de su cultura. Los Nicaraguas la usaban para designar a los Chorotegas, a pesar de la antigüedad y cultura de estos últimos. Y este adjetivo aún existe en Nicaragua, pues todavía solemos decir que algo está “pupuluco” cuando está confuso.

Pero lo más importante en relación a nuestra historia es que ese complejo de superioridad nahua -que juzgaba “bárbaros” y “metecos” a sus vecinos- contagió a los españoles que los reemplazaron en la rectoría del país.

Fue un fenómeno lejanamente parecido al de los Aztecas en México que estorbó la plena integración nacional del Norte, como también de Chontales y sobre todo de la Costa Atlántica. Esta última fue como luego veremos, desprendida de la unidad nicaragüense por la conquista inglesa. Otra herencia indígena que nos viene de la contradicción de las dos sociedades, la Chorotega y la Nahua, es la de sus opuestos conceptos sobre la relación entre el Poder y el Hombre.

Fueron como ya he dicho, las dos culturas indígenas principales en la formación de Nicaragua: los Chorotegas eran “gente valerosa y grandes artífices”, que gustaban de la vida familiar, amorosos con sus mujeres, tanto que Oviedo dice que eran “muy mandados e sujetos a la voluntad e querer de sus mujeres”.

En cambio los Nahuas o Nicaraguas, según el mismo cronista, “son muy crudos a natura, e sin misericordia, e de ninguna piedad usan... E son muy señores de sus mujeres (eran machistas) e las mandan e tienen sujetas”. Los Chorotegas eran más civiles. Los nahuas, militaristas.

Los Chorotegas eran dueños o se habían adueñado posiblemente, desde el Siglo IX, de casi todo el territorio del Pacífico de Nicaragua. Varios siglos después los Nahuas, precedidos por su fama de guerreros, bajaron del norte en plan de conquista. Los Chorotegas, para no exponer a sus pueblos y tierras, salieron a encontrarlos, y les dieron batalla derrotando a los invasores. Es la primera batalla de que se tiene noticia en defensa del territorio y de la libertad de lo que después se llamó Nicaragua. Pero los Nahuas, viendo que no podían vencer con el valor y la fuerza, tramaron un ardid. Fingieron que querían paz. Les rogaron a los Chorotegas que los dejaran pasar hacia el sur y alegando que habían perdido muchos hombres en la derrota, suplicaron que les facilitaran cargadores o "tamenes" para aligerar el viaje. Los Chorotegas, felices de salir de aquella amenaza, les facilitaron todo lo que pedían. Entonces los Nahuas, en la primera noche de viaje, asesinaron a todos los cargadores y tras esta sangría cayeron sobre los confiados Chorotegas derrotándolos y apoderándose de las dos mejores zonas cacaoteras de nuestro territorio, la de Chinandega y la de Rivas.

Así comenzó el dominio de los Nicaraguas o Nahuas. Su Dios era Mixcoa, el Dios del comercio (Dios muy agresivo en todos los tiempos) y su objetivo, al apoderarse de tales tierras, era acaparar los árboles de cacao, moneda prehispana.

Así quedó dividida Nicaragua entre dos tipos de gentes y dos culturas que iban a convivir en guerra y en comercio, peleando y mezclándose hasta formar luego -cuando se realizó la conquista española- lo que podemos llamar nuestra raza mestiza.

Pero esas dos culturas hasta que llegó España, mantuvieron dos opuestas formas de gobierno. Los Chorotegas -dice el cronista- "no se gobernaban por caciques o señor único, sino a manera de comunidades (o senados) por cierto número de viejos escogidos por votos". En cambio los Nahuas se gobernaban por Cacique con mando único y dictatorial.

Cuenta Oviedo que los españoles para entenderse con los indios, preferían hacerlo con una sola cabeza y no con muchas y les

“quebraron (a los Chorotegas) esa buena costumbre”, es decir los obligaron a que dejaran su forma de gobierno democrático y los hicieron gobernarse por caciques. Yo le cité una vez en una conversación a un Embajador yanqui este párrafo de Oviedo, para que se diera cuenta que es muy vieja la tendencia de los imperia- lismos a preferir entenderse con los dictadores que con las demo- cracias, pero me parece que no quiso darse por entendido.

El gobierno de los Chorotegas, repito, era representativo: un senado compuesto por “hombres principales e señores de las di- versas plazas (o pueblos) que eran electos e concurrían en una vo- luntad y estado juntos”, dice Oviedo. Los Nahuas se gobernaban por un Cacique autócrata. Y de la misma manera eran diferen- tes en la organización y jefatura de sus ejércitos. El cacique na- hua *nombraba*, asesorado por su consejo, un capitán general. En cambio los Chorotegas *elegían* “un capitán general para las co- sas de la guerra” (que no tenía autoridad absoluta sino un voto dentro del Senado) y “quando moría o le mataban en alguna ba- talla, elegían otro e a veces ellos mismos le mataban, si lo halla- ban que era desconveniente a su república”. La frase de Oviedo nos indica hasta dónde eran de exigentes y de vigilantes los Cho- rotegas en su civilismo democrático.

Así pues, en la formación de Nicaragua, quedaron las raíces de esas dos primitivas y ancestrales concepciones del Estado y del Poder. La de los Nahuas, que nos heredaron la tendencia a ser caciquistas y dictatoriales y de formar ejércitos depredadores al servicio de un solo jefe o “tayacán” y la de los Chorotegas, con una concepción más civilizada del Estado y la sociedad y con una idea del ejército al servicio de la comunidad que todavía es un ejem- plo, para nosotros y para muchas naciones.

La llegada del militarismo Naha significó un retroceso en nuestra historia indígena. Introdujeron la crueldad, el cacicazo- go y el sacrificio humano. Eran valientes -¿quién lo duda?-, pe- ro sin piedad ni humanismo y, a la hora de defender la naciona- lidad, fácilmente se entendieron y pactaron con el conquistador español. Los Chorotegas fueron también heroicos y valientes (aún tienen descendientes directos en Monimbó) y representa-

ron durante mucho tiempo la resistencia y la dignidad del indio frente al conquistador hispano.

Esas dos tendencias las llevamos en la sangre y constantemente han aflorado en nuestra historia. Se han hecho esfuerzos por volver a la herencia Chorotega -republicana-, pero siempre ha saltado el Nahua en forma de caudillo, de jefe prepotente, de revolución populista, de revolución redentora o de machetón militarista.

La disyuntiva de la herencia indígena nos lleva, por los *Nahuas* al modelo espartano y por los Chorotegas al modelo ateniense. (Todos los caminos llevan a Grecia).

El modelo espartano -que es, indudablemente, un modelo de eficacia- significa la deshumanización al servicio de *algo* : sea Dictador, sea Estado, sea Producción, sea Partido, sea cualquier ideología o idea grande, terrible y totalitaria que exige sumisión absoluta.

El modelo ateniense significa lo contrario: la ciudad para el hombre, la política y la economía para el hombre. O como decía Cristo: "No es el hombre para el sábado, sino el sábado para el hombre". Esparta obedece. Atenas dialoga.

Sobre esta dualidad nos cayó luego, a la hora de España, la mala estrella del fundador, Pedrarias Dávila el puño de hierro, que montó su gobierno sobre dos patíbulos, el que decapitó a Balboa en Panamá, y el que decapitó a Hernández de Córdoba en Nicaragua. Un dictador que imprimió su sello en la fuente misma de la política nicaragüense, fortaleciendo al hombre de espada sobre el hombre de toga y fortaleciendo el Poder en vez de la Autoridad.

(Solamente durante un período -los llamados Treinta Años (1857-1893)- por obra de la oligarquía conservadora, Nicaragua ha gozado de pacífica alternabilidad en el poder, espíritu republicano, progreso material -se establecieron los ferrocarriles, la educación pública, los teléfonos y telégrafos, etc.- y, aunque pa-

rezca contradictorio, verdadero liberalismo. Cuando comenzaba a efectuarse una efectiva evolución de la oligarquía a la democracia, un dictador -el "General" Zelaya, de la familia de los "grandes" reformadores tiranos que produjo nuestra América Latina en el Siglo XIX-, detuvo el proceso, restableciendo en la presidencia la herencia de Pedrarias y el militarismo de los Nahuas).

Pero también heredamos de nuestros antepasados indios *estrellas y poemas*. Las civilizaciones de Mesoamérica, que con el criterio europeo pudieran ser degradadas a *neolíticas*, porque carecieron de animales de tiro, de la rueda, del arado y de otros instrumentos técnicos, sustituyeron estas deficiencias con el desarrollo de un tipo original de civilización que produjo un arte extraordinario y sistemas matemáticos y calendáricos superiores a los alcanzados por el hombre en cualquier tiempo.

Olmecas, Mayas, Toltecas, Chorotegas, nos legaron: artes, arquitectura, astronomía, matemáticas, escritura ideográfica, códices, grandes urbes y centros religiosos... la concepción del alter-ego en la estatuaria chorotega, la admirable creatividad de sus dibujos; la concepción humanista del mito de Quetzalcoatl, pero sobre todo "la individualidad esencial de este mundo de cultura" que, como escribe Miguel León Portilla "integró dinámicamente instituciones y creaciones que son atributo de una alta cultura, con un instrumental y con recursos técnicos que nunca dejaron de ser precarios".

El indio nos heredó una forma heroica de superar las deficiencias cuando reta la civilización.

Pasando a la época hispana, el *país-puente* de las migraciones indias se convierte en país de tránsito y de cruce de rutas marinas. Nicaragua, como país, como nación hispanoamericana, es el resultado de una serie de corrientes geopolíticas que buscan el paso de un mar a otro, el "Estrecho Dudoso", el "Tránsito", el Canal que casi estaba abierto a través de nuestro Gran Lago y de su Río Desaguadero.

En mi *Introducción al Pensamiento Vivo de Rubén Darío*, enumeré en detalle las diversas situaciones históricas, de tipo

imperial-anti-imperial, en que nos hemos visto envueltos los nicaragüenses, debido a esa posición *umbilical* y mediterránea de Nicaragua en América.

Recién pasada la conquista, gente nicaragüense se enrola en las aventuras de la conquista del Perú, de Ecuador, y luego de Costa Rica. Y esa inquietud centrífuga, esa atracción de la lontananza ¡no nos dejará jamás!

En 1550 se produce el levantamiento de los hermanos Conrteras con su "Ejército de la Libertad" en un brote precoz de Independencia de España -de Conquistadores y Encomendadores- para apoderarse de toda la América meridional y para restablecer el trono del Inca.

Luego, por varios siglos, los ataques piratas, no sólo se lanzan al saqueo de nuestras ciudades -como en todo Hispanoamérica- sino que intentan apoderarse de esta tierra central para desde ella dominar el resto de la América meridional. Los piratas fracasan, pero Inglaterra lo realiza, apoderándose de nuestra Costa Atlántica o Mosquitia, desgarrando por mucho tiempo nuestra unidad nacional y dejándonos un problema, todavía candente, de división lingüística y cultural. Nuestra literatura con Rubén Darío nos salvó de esta "falta de Atlántico" -de esta falta de vivencia de la mediterraneidad caribe y de sus aportes europeos y africanos- inventándonos con su genio un mar suficiente,

*"...un mar tan azul como el Partenopeo  
y el azul celestial, vasto como un deseo".*

Luego la lista sigue: William Walker, el filibustero, se apodera de Nicaragua, se elige presidente e intenta fundar un imperio negrero que motiva como reacción, una sangrienta guerra nacional y centroamericana (1855-1857).

En las primeras tres décadas de este siglo XX se producen intervenciones armadas de Norteamérica: la primera levanta la protesta lírica de Rubén Darío y la última origina la protesta de Sandino que se levanta en armas en Las Segovias y mantiene una heroica guerra de guerrillas de 1927 a 1934.

La centralidad de Nicaragua le ha significado al nicaragüense un destino dramático en cuanto ha sufrido en carne propia y en grado mayor, todas las contingencias de América.

Más que problemas nacionales, el nicaragüense ha visto que su historia la han hecho y deshecho problemas internacionales.

Nuestros héroes -Rafaela Herrera, José Dolores Estrada, Augusto C. Sandino-, lucharon contra imperios.

Se puede decir que el destino de los nicaragüenses ha sido *luchar contra la historia*. De una manera u otra han atropellado nuestra autodeterminación y nuestra originalidad creadora las grandes corrientes que en cada época asumen la Historia, sus grandes poderes, sus “grandes palabras”, sus pretendidas y prepotentes soluciones ideológicas. ¡Lucha contra gigantes que nos ha enseñado recursos como los de Ulises frente a Polifemo y ha dado filo a la ironía y a la sorna!

¡Ya esto viene de lejos! El aprendizaje comenzó en los choques de las culturas indias y sus migraciones. Ya el *Güegüence* -el primer personaje literario creado por el teatro popular anónimo de América- nos ofrece una chispeante caracterización de ese nicaragüense: con su burla que le baja hasta su lengua bífida y con su sordera falsa ante el fuerte y el poderoso.

Ese *Güegüence*, en la primera fase de su existencia como personaje (cuando era, antes de mestizarse, farsante gracioso del teatro indígena), sería hijo de sembradores de maíz o de la burguesía comerciante tan fuerte entre los Nahuas. En la obra de teatro colonial el *Güegüence* ya aparece como un arriero o muletero comerciante, parte de cuyo negocio era arrear tropillas y récuas ganaderas por los caminos de Centroamérica. Los machos y mulos de la pieza señalan, por lo tanto, un cambio que fue fundamental para el nicaragüense. Pedrarias había sido el introductor de los ganados de asta y casco de España en Nicaragua y la naturaleza parecía haber estado esperándolos durante milenios para ofrecerles las vastas llanerías y sabanas (muy especialmente las chontaleñas) y las frescas montañas del Este y del Oes-

te con sus pastos naturales y su abundancia de agua. Como la Argentina con sus pampas o Venezuela con sus llanos, la nicaragüense era una de las tierras de América apropiadas para la crianza y el engorde de ganado vacuno y para la buena cría del caballo. A los pocos años de haberlos introducido, potros y vacadas se habían multiplicado hasta volverse chúcaros y salvajes. Y esta abundancia transformó la vida nacional agregando al tipo agricultor (al sembrador de granos indígena) y su cultura, el hombre a caballo, el tipo pastoril, ganadero, patriarcal, mestizo, con sus valores, costumbres y pensares. Se introdujo un estilo de vida que significó otro tipo de vinculación con el animal, con la naturaleza y con los hombres. Y su folclore creó un personaje de perfil propio: el campisto o sabanero nicaragüense, hermano del gaucho, del llanero y del charro.

El criador de ganados nos enriqueció con un vivir que pudiéramos denominar bíblico. Pero simultáneamente el Gran Lago o Mar Dulce desarrolló también su marinería, de gran importancia y servicio, durante siglos, mientras Nicaragua fue ruta de tránsito entre los dos océanos. Como escribí en *El Nicaragüense el Gran Lago*, -nuestro mar interno- “alimentó el sentido de la aventura; contrapuso la nave al rancho, lo temerario a lo seguro”. El hombre del agua vino a retar al hombre de la tierra con una nueva inquietud. La odisea vino a completar o a tentar con el viaje a lo desconocido, los enraizamientos del hombre bíblico o del hombre “hesiódico”.

De todas estas modelaciones de nuestro barro se hizo y se sigue haciendo nuestra fisonomía cultural.

Pero hay otro rasgo también característico de nuestra cultura: *la dualidad*. Nicaragua parece solazarse en el dos. En su tierra, conviven, como dijimos, dos floras y sus estaciones se reducen a dos: el invierno, reino del fango, y el verano, reino del polvo. En la época precolombina, acabamos de ver cómo se encontraban, chocaban y terminaron fundiéndose culturas norteñas y sureñas. Luego, al iniciarse nuestra historia hispana, nuestra provincia nicaragüense se forma al choque de la corriente conquistadora del Norte, impulsada por Hernán Cortés y México, con la

corriente venida del Sur, impulsada por Pedrarias desde Panamá.

El resultado fue la formación de una división localista entre León y Granada -montada, como atrás dijimos, sobre el sustrato de viejas rivalidades indígenas- y que a su vez sirvió de base, al proclamarse la Independencia, a los dos partidos en que se dividió la democracia nicaragüense: el Conservador cuyo baluarte fue Granada, y el Liberal cuyo centro fue León.

Todo este dualismo produjo como fruto el conflictivo fenómeno histórico de un país bajo la rectoría bicéfala de dos ciudades rivales. En realidad el resultado fue un daño más profundo: nuestros partidos se formaron como dos países o como dos tribus hostiles y no como cauces de opinión. El desarrollo de nuestra nacionalidad también fue obstaculizado y retardado por esa sustitución de la Patria por el "partido-tribu" y más todavía con los choques y odios de las guerras civiles.

Sobre el dos, mitad atlántico y mitad pacífico; mitad español y mitad indio, hay que agregar este dos, con frecuencia sangriento, de los localismos y partidarismos. Pero yo llamo "dualidad" sobre todo, a la inmanencia de estas situaciones. A convivir las antítesis. Dualidad como desgarradura interior de ideologías, psicologías, concepciones del mundo y valoraciones humanas. En nuestro proceso de mestizaje y en nuestra historia se fueron formando estratos superpuestos: de formas sociales que organizó el dominador, y de escombros de las anteriores indígenas; de clasificaciones y criterios clasistas; de estructuras familiares, de sistemas y niveles económicos, de pastoral religiosa, etc. Llamo *dualidad* a que el mismo sujeto valora con la tabla del dominador y con la tabla del dominado. A que somos constante y contradictoriamente muy indios y muy españoles; muy medioevales y muy modernos; muy mágicos y muy científicos; salvajes y civilizados; muy rebeldes y simultáneamente sumisos; nacionalistas extremos y -sin notar la contradicción- derrotistas y extranjeristas.

La dualidad que fuera para Dante uno de los castigos infernales -recordemos al juglar Bertrán de Born que lleva en su ma-

no su propia cabeza cortada, como una linterna (*"ed eran due in uno e uno in due"*) - es también para Rubén Darío discordia interior. En su poema *Las Constelaciones* se pregunta:

*"Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro  
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro  
y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?"*

Darío busca la unidad y buscándola produce en nuestro pueblo conciencia de nacionalidad, conciencia de lo nicaragüense. Por la obra de Darío, por su grandeza -por el orgullo de haberlo producido- el nicaragüense superó en su conciencia el estrecho horizonte partidista y localista. La obra de Darío es también el comienzo de la literatura nacional. Con él la nacionalidad comienza a hablar. Sólo se puede llegar a Sandino si ha llegado hasta la conciencia del campesino la *Oda a Roosevelt* o la *Salutación del Optimista*.

Para terminar: un brochazo trágico. La rivalidad política y localista entre Granada y León encontró una aparente solución en 1852. La Capital se estableció en Managua. Ahí nos esperaba ese otro elemento que ha formado al nicaragüense a golpes de gigantes. Managua ha sido destruida ya dos veces, en 1931 y en 1972 por dos devastadores terremotos.

Si la gran lucha del poeta, de la palabra del poeta, es contra el tiempo ¿cómo expresar su angustia ante esa febrilidad destructora del tiempo? El terremoto destruye en un minuto lo que el tiempo, buenamente y a su paso mortal y normal, devora en siglos. La Biblia habla de maldición hasta la cuarta generación. Eso quiere decir que la dimensión de la palabra mala (maldición), que es menor que la buena, alcanza por lo menos cuatro estaturas temporales, o sea que la medida del hombre bíblico para proyectar su obra supera cuatro muertes. Saber que todo su pasado puede no durar un minuto o que su ciudad es destruida cada cuarenta años, es demasiado fuerte para el poeta: se quema su papel. Y siente un exceso de impulso al futuro.

El nicaragüense debe tenerle miedo a ese exceso. Nos atrae como un abismo, pero un futuro que rechaza su pasado -que se

deshace de él contagiado por la naturaleza- cae en la trampa de la barbarie. No se avanza sin tradición.

Tiene razón Montezuma de Carvalho cuando dice que el paisaje nicaragüense es uno de los más bellos del mundo. Lo que tal vez no sabe el agudo crítico portugués es que los volcanes -que son peligrosos modelos de tiranía- son también admirables fabricantes de paisajes. La belleza de Nicaragua -como la de los ángeles- es terrible. Tanto la belleza como la fecundidad de nuestra tierra, que ciertamente han servido de tentación al nicaragüense para la indolencia y para una vida más imaginativa que real, han sido sobradamente contrarrestadas por la misma geografía que nos ha deparado un lugar de adversidad y destrucción. Nosotros tenemos que estar siempre alertas frente a la belleza. En mi poema *Enero*, advierto a mi pueblo que se cuide de “la acechante beldad”, de la “hermosura implacable”. El ojo verde de la laguna, como el ojo irresistible de la mujer, no sabemos qué terrible riesgo encierra. Nuestro aparente paraíso está sostenido sobre los hombros de furiosos volcanes, monarcas hermosos pero implacables que, en sus momentos de cólera se encargan de borrar de nuestra historia lo que dejaron sin borrar las fuerzas salvajes del hombre. Nuestro aparente paraíso ha sido colocado -además- en el centro crítico de América, y por eso no ha habido fuerza enemiga de América o de España que no abofetee el rostro de mi Patria. Como si fuera poco a cuenta de volcanes hemos perdido tres veces nuestra capital: una vez el viejo León de Pedrarias y dos veces Managua.

¡Aquella extraña y peregrina procesión de 1610! Una ciudad entera, después de ayunar tres días en penitencia, camina en silencio bajo las banderas de Santiago y de la ciudad, abandonando la sede metropolitana en busca de nuevo sitio, mientras el cercano Momotombo ruge y avienta cenizas: esa metrópoli que huye es un caso singular en la historia de América, pero dentro de la historia de Nicaragua es sólo un actor de su dramático destino. 321 años después la nueva capital vuelve a destruirse y 40 años después, una vez más la capital es arrasada.

En las primeras huellas que registra el hombre en Nicaragua -en las huellas de Acahualinca grabadas hace 10 mil años so-

bre una capa de lodo volcánico- las improntas de esos primitivos pies son huellas de un pueblo que huye, como dijimos al comienzo.

¿Cuántas veces el pie nicaragüense repetirá esa historia?.

Arnold Toynbee, al hablar del *Estímulo de los impedimentos* nos consuela con dos ejemplos. Vulcano y Homero. Vulcano o Hefesto, el cojo en un pueblo de guerreros, como sus piernas no lo podían llevar a la batalla, desarrolló, contra este impedimento, una gran destreza manual: se convirtió con su fragua en el gran forjador de armas de su pueblo.

Si exorcizamos el mito y nos lo apropiamos en plan civilizador, Vulcanos serían los que forjaran soluciones propias para los problemas propios. No armas para la guerra, ni “grandes palabras” que llevan a las grandes matanzas -¡las tentaciones del nicaragüense han sido, una y otra vez, la *violencia* y la *retórica*!-, sino armas para la paz, armas morales para la convivencia, armas cívicas para nuestra civilización: a Nicaragua se le ha dado el verbo, que es la palabra sencilla, sincera y dialogante. ¡Vulcano nicaragüense -verdadero producto de nuestros impedimentos- sería el herrero que literalmente convierta sobre su yunque, como en la utopía clásica, las espadas en arados!

La gran ventaja de los países pequeños y pobres de Centroamérica -que sólo nuestra hermana Costa Rica ha sabido convertir en realidad- es poder no tener ejército; ¡brutal carga de las potencias! El día que comprendamos que los ejércitos para Centro América son costosísimos y ridículos disfraces de potencia, que, en vez de “defender nuestras soberanías” sólo sirven para asfixiar nuestras economías y para aherrojar más todavía nuestra dependencia, ese día en que nos baste la policía para nuestros minúsculos conflictos, habremos descubierto la veta más rica de nuestro republicanismo.

Lo que Costa Rica realizó con un gesto de elegancia democrática poco apreciado por la barbarie ambiental centroamericana, es una pauta, un paradigma, que sólo alcanzará todo su valor

cuando Nicaragua, país complementario en tantos sentidos pero por lo mismo antagónico de Costa Rica, dé ese mismo paso y Vulcano canse su brazo fabricando los instrumentos de nuestra producción industrial y agraria.

El otro ejemplo de Toynbee es Homero, quien también perteneció a una sociedad guerrera, pero ciego. Ni siquiera podía usar sus manos en la fragua; sin embargo las usó para tocar la lira y utilizó su mente para crear la poesía de las hazañas de su pueblo.

Si estudiamos la literatura nicaragüense -expresión de un pueblo que ha sufrido, como una constante histórica, la adversidad y la destrucción- nos encontramos con que no hemos tenido literatos tradicionales. Salimos a la palestra con el mayor revolucionario que han tenido las letras de América: Rubén Darío. Y, para un Enrique Guzmán -conservador del idioma- nos han nacido docenas de poetas más solicitados por la aventura que por el orden. Si la destrucción no nos ha permitido conservar, creamos. En cierta manera el Momotombo es culpable de Darío, como la ceguera, según Toynbee, lo es de Homero.

¡Tal vez Nicaragua es una República de poetas porque es una geografía de volcanes!.

1954 / 1973  
*Managua*

## II

# Introducción a la literatura nicaragüense

## Introducción a la literatura nicaragüense

**P**ARA perseguir el proceso de singularización de la literatura nicaragüense, creo que podemos partir de un postulado: a toda singularización le antecede una separación. En el caso de Nicaragua como entidad cultural, son dos separaciones las que se producen como premisas de su existencia: la separación del español de su mundo nativo peninsular y la separación del indígena de su mundo cultural y existencial. El español deja de vivir en España y pasa por esta separación a adaptarse a un nuevo escenario geográfico y humano que es el de Nicaragua. El indio deja un modo de vivir especial, recibe ideas nuevas y sufre tales conmociones sociales y culturales que lo separan de su vivir antiguo. Verificadas estas dos separaciones comienza simultáneamente la fusión de las dos corrientes -se indigeniza el español, se hispaniza el indio- y comienza el desarrollo de algo nuevo y singular.

Este desarrollo que se inicia en parecidos términos en casi todos los países de Hispanoamérica, sufre en Nicaragua, desde el comienzo, una influencia determinante y original que es la de su situación geopolítica. Nicaragua, geológicamente es el centro de enlace y el puente entre las dos masas continentales. En Nicaragua se encuentran y traslapan las dos floras y las dos faunas, del Norte y del Sur. Y siguiendo a la naturaleza es también el lugar de encuentro de las culturas que ascendieron del sur con lenguas y culturas de origen preincaico, chibchas, amazónicas, y de las que descendieron del norte de origen tolteca, nahuatl, maya, etc.

Incluso los llamados vicios de América: el tabaco del norte y la coca del sur, en Nicaragua fijan su límite de expansión y conviven.

Esta centralidad prosigue al producirse la conquista española. En vez de puente de tierra pasamos a ser centro de rutas oceánicas. Somos el "Estrecho Dudoso", el que pasó, a través de nuestro Gran Lago y del Río Desaguadero, entre los dos mares; el "tránsito", la ruta canalera, etc. Y el ser centro y lugar de tránsito nos cuesta el constante asalto de la piratería, la codicia imperial de Inglaterra que se adueña durante más de un siglo de nuestra Costa Atlántica. Nos cuesta la invasión filibustera de William Walker cuyo rechazo significó una devastadora guerra nacional. Nos cuesta varios tratados humillantes y dos intervenciones armadas de Estados Unidos. Sin embargo, ese fue el dramático ejercicio, la trágica calistenia que universalizó al nicaragüense, -protagonista o víctima de fuerzas extra o supranacionales- dotándolo de una sensibilidad mediterránea.

Otro elemento fundamental en el proceso de singularización de nuestra literatura es el indio y lo indio. Somos el país que ocupa el segundo lugar de América por su dentro -a flor de piel, o más adentro, en la "raíz del índice de mestizaje. No hay nicaragüense que no lleve grito"- al indio. Dos culturas superiores dominaban la Nicaragua precolombina: los Chorotegas de lengua mangue, y los Nicaraguas de lengua nahuatl. Sin embargo, en el orden literario el aporte indígena tiene un punto muerto que produce una singular cicatriz en la fusión de culturas y en el nacimiento de la literatura nicaragüense: el indio no tenía verdadera escritura literaria. Su aporte literario resulta una corriente absolutamente débil ante el torrente de la otra cultura, y como el choque inicial de la conquista fue, en muchos aspectos de prepotente violencia, y como los vencedores tenían un concepto de superioridad de su propia cultura, el primer movimiento de fusión se caracterizó por un porcentaje mucho mayor de rechazo que de absorción de las culturas indígenas. Pero el misterio cultural que este hecho produce -y que luego abordaré más en detalle- es que el aporte indio no se elimina sino que queda en el fondo de nuestra identidad como un reto a desentrañar. Gran parte del proceso de definición de nuestra literatura nicaragüense

ha sido ir profundizando en el “yo” mestizo en busca de su palabra perdida. La Civilización Maya, por ejemplo, es una Atenas muda. Su diferencia con la griega es que ésta nos llega diáfana-mente a través de la letra; en cambio la Maya -abuela que calla-nos traspasa su misterio -a través de sus templos, glifos, cerá-micas, esculturas y restos de arqueológicos-, en una forma silen-ciosa y casi onírica cuya palabra hay que inventar.

Por otra parte, la lengua victoriosa, el idioma de la cultura que en el encuentro resultó dominadora, fue traída a Nicaragua por una minoría. La gran masa que absorbe esa cultura y que la recibe en idioma castellano, habla otras lenguas. La literatura nicaragüense comienza, por tanto, como una *traducción* si se la mira desde el punto de vista de esa gran masa. Todavía a prin-cipios del siglo XIX la mayoría del pueblo nicaragüense hablaba una lengua ojerigonza mezclada de palabras nahuas, chorotegas y castellanas. Había por tanto en el hablar un acto de traducir -que es tanto como traicionar- el pensamiento; para ir luego; po-co a poco posesionándose de la nueva lengua, descubriéndola, adivinándola, luchando doblemente con ella hasta lograr que la expresión (que es siempre una ex-prisionera) se viera libre de sus dos cárceles, la propia de concepto y la ajena del léxico extranje-ro. Esta operación implicaba un entorpecimiento y una resisten-cia para la creación literaria, pero una vez vencido, permitía al poeta, al “nombrador”, una actitud menos comunizada, servil y mecánica ante su idioma; porque para él su lengua no era la fá-cil “lengua hecha”, elaborada por milenios y plenamente poseí-da, sino el idioma conquistado, ganado a lo desconocido y recu-perado en su inicial misterio creador.

Esta fue otra calistenia importante para el escritor y el poe-ta. Nosotros hemos encontrado, por ejemplo, que algunas de las innovaciones poéticas de Darío, son geniales utilizaciones de su nahuatl oculto, es decir, de la sintaxis nahuatl con que todavía el pueblo construye, en ciertas regiones nicaragüenses, su espa-ñol.

Enfoquemos ahora otro aspecto del proceso literario nicara-güense que, para mí es decisivo para explicar luego la aparición

de Rubén Darío, de su obra y el camino seguido por nuestra literatura en busca de su identidad nacional.

Las obras de los primeros cronistas, las primeras formas de expresión del mundo nuevo descubierto, los experimentos incorporadores de los primeros misioneros, la labor de Sahagún, las polémicas mismas sobre el quehacer que imponía América, etc. indican que en la primera etapa de la fundación de América, -la que pudiéramos llamar "etapa primitiva"- los españoles respondieron al reto de América con un sentido todavía medioeval. En esa etapa actuó sobre todo el pueblo. Y el pueblo español traía una larga educación propicia al mestizaje por los siglos de la Reconquista. Pero inmediatamente que esa etapa fue estabilizada y ordenada por la Corona y las autoridades peninsulares, comenzó a penetrar un criterio cultural nuevo. El criterio europeo sobre el criterio americano. El Renacimiento sobre lo "otro" que apenas comenzaba a ser "nacimiento".

Los hombres de cultura se alejaban cada vez más de los puntos de vista preliminares tomados del primer encuentro en América. El estilo artístico del Renacimiento era el fruto de una cultura que había llegado -tras una larga capitalización- a un equilibrio con el ambiente natural; la actitud del hombre del Renacimiento era el producto de una relación de confianza *con* y de dominio *sobre* la naturaleza. Ese mismo hombre en América entraba, en cambio, a un mundo virgen brutal y desconocido. Afrontaba una naturaleza hostil, mientras el indio expresaba esa misma naturaleza con un inquietante mundo de mitos y terrores. Lo que en Europa le permitía una actitud de reposo en lo creado, en América le imponía un dramatismo creador. El Renacimiento inclinaba al hombre a formarse una imagen del mundo y una voluntad de arte antípoda de la voluntad de arte y de la imagen del mundo que en ese momento América exigía para ser expresada. Cuando América ofrecía como problema un mundo indígena todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica, el Renacimiento iniciaba el abandono de esa esfera y comenzaba a moverse en opuesto sentido. Cuando el indio americano se presentaba con una voluntad de arte no naturalista, sino simbólica, mágica y antiaparencial, el Renacimiento identificaba belleza natural y belleza artística, sujetando su estética a cánones naturalistas.

En otras palabras el español que venía a Indias, por muy poca cultura que trajera en su equipaje, adquiría en Europa el gusto artístico, el criterio estético, la actitud cultural menos a propósito para apreciar e incorporar o absorber lo americano. El español traía sus ojos educados para mirar y admirar las Venus clásicas griegas cuando iba a enfrentarse con la Coatlique mexicana, las estelas mayas o el Tamagastad chorotega.

Fue una contracorriente que simultáneamente, nos “occidentalizó”, pero que también obstruyó por varios siglos -en nuestra literatura culta- el importante proceso de expresar lo americano y de americanizar la expresión.

Debido a esa obstrucción, ya en el siglo XVI se aprecia una bifurcación literaria: por un lado una *literatura culta* que sufre cada día más la absorbente atracción de Europa hasta convertirse, salvo excepciones, en un simple eco de la peninsular. Por otro lado, la *literatura popular* que en su producción folklórica, anónima, afronta y efectúa el mestizaje de culturas y la creación de algo original y propio pero no con la intensidad y la calidad que hubieran podido lograrse de no existir esa contraposición tan pronunciada entre el gusto artístico de los estratos superiores y la voluntad de arte de los niveles populares e indígenas.

En Centroamérica, durante la época colonial la *literatura culta* se desentiende del mundo en que nace. Hasta ya bien avanzado el siglo XVIII sólo es posible descubrir el trópico en ella por su reflejo sobre las formas literarias que se recargan hasta la extravagancia. ¡Se diría que Góngora y el culteranismo peninsular son imitados por los autores de las estelas de Copán, pero que han olvidado a Copán! Sólo en un género literario mantuvo nuestra *literatura culta*, desde el comienzo hasta nuestros días, el ojo abierto y perceptivo sobre lo americano: en la Crónica. Centroamérica cuenta con todo un linaje de grandes cronistas que se inicia -en el mundo- con el *Chilán Balán de Chumayel* y el *Popol Vuh*, y prosigue en lengua española con Bernal Díaz del Castillo, luego con Remesal, Vásquez, Ximénez, la *Recordación Florida*, *El Isagoge*, Juarros, etcétera, y llega hasta Antonio José de Irisarri, y luego hasta Gómez Carrillo y Rubén Darío -gran cro-

nista-, ramificándose en todos los derivados literarios de la crónica e incluso produciendo, ya en nuestros días, el poema-crónica como en el caso de Salomón de la Selva y de Ernesto Cardenal.

Fuera, pues de la crónica, la *literatura culta* centroamericana ignoró a Centroamérica y no intentó expresarla, ni referirse siquiera a su paisaje hasta muy avanzado el siglo XVIII. Fueron los jesuitas, expulsados de América en 1767, los que inician ese redescubrimiento de Centroamérica y los que dan el segundo paso en la historia de nuestra cultura hacia la apreciación del arte indígena. Sin embargo su actitud para con el arte indígena es más bien científica y no indica variación alguna con el gusto artístico o en la voluntad de arte que siguen siendo más intensamente renacentistas. En poesía Rafael Landívar descubre -desde el exilio- el paisaje México-centroamericano, pero para cantarlo se acerca tanto al modelo virgiliano que lo hace en latín. Es una contraposición trágica porque, en el momento en que nuestra literatura culta toma conciencia de su medio y de su identidad (en buena parte por virtud nostálgica del exilio) y abre un mundo temático original y rico, el uso del latín como lengua le hace dar un salto atrás, casi hasta los tiempos carolingios. Landívar se comunicaba así, en gran medida, con el propio medio que tan hermosamente cantaba. Sin embargo, Landívar abre el camino que sólo será tomado por nuestra provincia literaria, en lengua castellana, dos siglos después.

Contrapuesto a este proceso culto, se desarrolla el de la *literatura popular*: proceso de expresión mestiza que va marcando los rasgos comunes propios del pueblo y perfilando, todavía en boceto, un estilo colectivo en el que colaboran indios e hispanos, en el que se entrecruzan sus dos mundos culturales y se expresan y se nombran la naturaleza y las cosas que rodean, nutren y conforman la vida del hombre centroamericano. Obras como “*El Güegüence o Macho Ratón*”, teatro popular anónimo, bilingüe y ademásailable (con 14 partes musicales), o como los cuentos de camino del “Tío Coyote y Tío Conejo”, o nuestro abundante cancionero popular... en fin, todo el rico folklore nicaragüense revela que en esa zona de tradición oral, que en esa literatura anónima mestiza, engendrada en la colonia, germinan las prime-

ras raíces o trazos originales que, cuando sean advertidas y asumidas por la literatura culta vendrán a caracterizar y a prestar singularidad a nuestra literatura nicaragüense.

Posiblemente el movimiento que hubiera podido fusionar las dos corrientes -la culta y la popular- era el Romanticismo, pero en Centroamérica, fuera del esfuerzo casi solitario y no del todo afortunado del guatemalteco Pepe Milla en la novela, el Romanticismo fue un movimiento abortado. La fusión se efectuó más tarde debido al sacudimiento, al sismo cultural, provocado por la obra revolucionaria de Darío. Fue él quien hizo cambiar de rumbo y efectuar mezclas hasta entonces vedadas a las corrientes establecidas en nuestra literatura desde el siglo XVI.

Rubén es el único gran renacentista americano: recibe y hace suyo -con seguridad de legítimo heredero- todo el legado de cuatro siglos de corriente renacentista, pero gracias a su genio poderosamente absorbente y trasmutador, se permite la libertad de transformar y cambiar de rumbo esa caudalosa tradición.

Los que no advirtieron, al comienzo, el punto nuclear de la revolución de Darío, le regatearon el título de "poeta de América" porque reservaban ese honor para quien solamente cambiara el objetivo de los temas literarios y cantara, en un superficial nativismo, el paisaje o las cosas típicas del continente. Pero, como sutilmente comenta Luis Loaysa: "Hablar de las grandes selvas, montañas y desiertos de América era también una tradición literaria europea" (Loaysa cita a Chateaubriand y su descendencia como pudieran citarse también a todos los americanos de ojo renacentista que ya hemos aludido). En cambio, la visión que Darío nos ofrece de Francia, de Grecia y de todos los temas socorridos de la tradición renacentista hasta entonces vigente -esa respuesta suya al reto en el mismo terreno de la tradición- es una visión original y americana. No ha cambiado el objetivo, pero ha cambiado el ojo. Y Loaysa comenta: ningún francés, ningún europeo podía tener ante sus propias tradiciones una actitud como la de Darío, que tomaba de ella lo que quería, sin sentirse abrumado, lleno de alegría y facilidad. Esa libertad frente a la tradición es quizás el privilegio y la esperanza de la cultura americana y

pocos la expresaron como Rubén. Y, al mismo tiempo que expresaba esa originalidad, Darío contribuía a crearla. La cultura americana, tal como la entendemos ahora, es en parte creación suya”.

Se puede decir, por tanto, que Rubén recorre, en cierta manera, el camino inverso de Landívar: en vez de raptar a América en latín, rapta a Europa como indio. No efectúa una ruptura estéril con la tradición literaria que recibe, por el contrario es su más alto logro; pero deposita los gérmenes de una nueva voluntad de arte en las propias fuentes de esa tradición. Por eso, cuando esa corriente desviada por él recorre otra vez a América la revolución fecundadora que produce no tiene paralelo en toda nuestra historia cultural.

Rubén es nuestro jefe de filas. La singularización comienza con él. Fue su doble atención, hacia lo exterior universal y hacia lo interior nativo; fue mejor dicho, su nicaraguanismo universal la lección decisiva que creó literatos y literatura nicaragüenses, fusionando en ellos y a través de ellos lo popular y lo culto.

Refiriéndose a la literatura nicaragüense, de Rubén a nuestros días, Angel Rama, señala que “no ha abandonado un solo momento la doble tarea de toda cultura latinoamericana: recoger la más rica y fermental tradición nativa y a un mismo tiempo desprovincializarla, situándola en el más exigente marco universal”.

Y agrega: “En este país encerrado de Nicaragua, sus escritores no permitieron que se les amordazara o embridara. Si fue necesario salieron fuera de su tierra, deambularon por Europa, Estados Unidos, México, Centro América; estuvieron siempre alertas al desarrollo mundial de las artes y a un tiempo a ese trozo de carne palpitante que era el propio corazón de Nicaragua. Quienes trabajamos sobre las expresiones de la cultura latinoamericana siempre recibimos la misma sorpresa al acercarnos a los productos nicaragüenses: embebidos de su vida nacional, recorridos por sabores, sensibilidades, formas del imaginario enteramente peculiares y vitales, y justamente, rigurosos, buenos

lectores de la mejor literatura universal... Parte de su gloria ha sido esa capacidad para manejar los materiales que llegaban imperiosamente a sus costas, separar lo bueno de lo malo y ser capaces de elaborar sobre todo ello un producto propio y auténtico, como lo saben bien los nicaragüenses que merced a Darío operan esa trasmutación respecto a las letras francesas y luego lo hicieron con igual decisión y con más acendrada instalación nacional y latinoamericana en su pasmoso movimiento Vanguardista y en su contemporánea producción”.

¿No fue, acaso, ese el modo de evolucionar en su originalidad de nuestros ancestros chorotegas?

Hablando de nuestros Chorotegas -grandes maestros de una de las mejores cerámicas de América- Hans Dietrich Dissehoff y Sigvald Linne, en su “América Precolombina” parecen anticipar las anteriores palabras de Angel Rama cuando escriben: “Ya en la época clásica de los Mayas, los Chorotegas mantenían estrecha comunicación con ellos, pero en general siguieron su propio camino. La cerámica maya posee una decoración realista, la de los chorotegas es, por el contrario, simbólica... *Los artistas (chorotegas) asimilaron todas las ideas que les llegaron de lugares diversos, sin perder por ello sus facultades creadoras. Es ésta, seguramente, la más exacta explicación del alto nivel artístico de su cerámica, así como de su gran cantidad de estilos y variaciones*”.

Cabe ahora preguntarse ¿cómo fue el desarrollo de esta literatura dual, vernácula y universalista? ¿Se desarrolló a través de tendencias o ismos o en corrientes paralelas o polémicas? Ernesto Cardenal ha señalado como una tendencia característica y constante de nuestra literatura, el “Exteriorismo”. Es cierto que, desde Darío puede apreciarse y seguirse una corriente exteriorista a través de todos nuestros poetas, tanto que Cardenal pudo reunir una amplia antología con ejemplos de casi todos los más destacados poetas de Nicaragua. Sin embargo, hubiera podido también hacerse una similar antología de poesía interiorista. Creo que la característica principal de nuestra literatura en este aspecto no es el predominio de una u otra tendencia, sino, por el contrario la riqueza y variedad de tendencias que presen-

ta cada autor. El poeta José Coronel Urtecho de la generación de Vanguardia es un ejemplo, tal vez límite, de esa multiplicidad: lúdico, lírico, narrativo, exteriorista, intimista, religioso, erótico, clásico, neolingüista, comprometido y anárquico, parece un insaciable inaugurador de caminos que inmediatamente abandona. Es un ejemplo extremo, repito, pero indicador.

Yo creo que el proceso literario nicaragüense ofrece otros hilos, otros tejidos más complicados porque los aportan en relevo diversos autores de generaciones distintas. Al comienzo hablé como de una característica de la literatura nicaragüense su preocupación por la incorporación del indio. Una visión a ojo de pájaro de nuestras letras nos revela que este proceso indigenizador ha sido asumido -como la construcción de las viejas catedrales- en un relevo de aportes y experimentos por una tras otra de nuestras generaciones poéticas. Darío señaló el camino en su prólogo a *Prosas Profanas*: "Si hay poesía en América, ella está en las cosas viejas..." y dio el ejemplo en *Tutecotzimt* descubriendo al indio con "su piqueta" de arqueólogo. El siguiente eslabón lo aporta Joaquín Pasos con su *Misterio Indio*: el indio deja de ser arqueología romántica: Pasos se introduce dentro del indio vivo y "ve" con sus ojos el mundo. El tercer eslabón lo aporta mi libro *El Jaguar y la Luna*: la voluntad de arte que el indio expresó en sus cerámicas, el reto de su posible palabra poética y de su traducción mítica del mundo es lo que en ese poemario trato de aportar. Luego -dando un paso atrás, hacia una nueva visión neoclásica y pasatista del indio- Salomón de la Selva escribe su *Netzahualcoyotl*. El siguiente eslabón lo aporta Mario Cajina-Vega, con *Tribu*; Fernando Silva con *Barro en la sangre*, Ernesto Gutiérrez con sus *Poemas Mayas* y Francisco Pérez Estrada con *Chinazte*; cerrando la lista (lista injusta porque dejo fuera, por brevedad, muchos aportes) el *Homenaje a los Indios Americanos* de Ernesto Cardenal en cuyo poemario el indio y sus culturas se convierten en parábola de una utopía social. Lo interesante de este hilo de aportes originales y continuados es que, sumados todos adquieren el significado dinámico de una tradición: el indio ha ido incorporándose a través de cada poeta de nuestra literatura, cobrando presencia, introduciendo su lengua, su ojo antioccidental, su terrenalidad, su capacidad mitificadora, su reclamo

rebelde o irónico, su dimensión de esperanza. Y su presencia ha producido un contrasentido, un antirritmo histórico: a medida que nuestra literatura se alejaba del indio, como origen, paradójicamente se ha ido acercando a él como originalidad.

Otro hilo sutil que atraviesa nuestra literatura alimentando diversas actitudes vitales y diversos abordajes al idioma en cada generación, es la defensa de la identidad asediada usando las armas de la ironía. En tanto que nuestra literatura ha sido una lucha contra la historia, en tanto que nuestro destino de país pobre y débil ha sido una defensa contra los “destinos manifiestos” de los imperialismos ricos y prepotentes, el complejo de inferioridad nos ha dotado, como a Ulises frente a Polifemo, del “camouflage” de la sorna, bomba de tiempo de la burla que con frecuencia se hace estallar en la misma lengua. Desde *El Güegüence* -primer maestro de esta sátira oculta en la lengua contra la autoridad- hasta las burlescas creaciones de “vanguardia” (con su teatro del absurdo *avant la lettre*) desde Darío con sus desdenes escritos en el ala de un cisne, hasta Martínez Rivas y Ernesto Cardenal que introducen en nuestra literatura, con virulenta eficacia, el arsenal del epigrama: el poder de cambiar (contra el poder de lo establecido) ha recurrido a esa arma de la debilidad, creando, como los Totonacas, una cultura literaria de la risa.

Ofrece también la literatura nicaragüense una variada tradición de creaciones míticas o de desmitificaciones (que, a la postre vuelven a ser mitos). En el sentido en que Federico García Lorca dice que “los mitos crean el mundo” (y que “el mar estaría sordo sin Neptuno”) pudiera abordarse una historia de la literatura nicaragüense como creadora de mitos. Digo mejor, que ya se puede hablar de una literatura nicaragüense -o por lo menos de una poesía- porque buena parte del país, de sus figuras claves o heroicas, de la cosmovisión de sus gentes y del alma de sus cosas ya han sido proyectadas o trasmutadas, por la gracia poética, al plano mítico. Etcétera..

Cuando se estudia el proceso de la literatura nicaragüense lo acostumbrado es seguir el hilo del tiempo a través de las etapas generacionales. La mayor parte de los críticos e historiado-

res se dejan llevar por este fácil o cómodo desarrollo lineal y no son pocos los que cometen el error de clasificar o encasillar a los escritores y poetas por su comienzo o punto de partida generacional, olvidando la interacción de influencias al convivir y cruzarse una generación con otra y la evolución y los cambios, a veces radicales, que el escritor sufre en su lucha con el tiempo. Las generaciones, lo mismo que los poetas como personas son guiones largos (o cortos) que se abren, proyectando el futuro, en sus “manifiestos” y se cierran, madurados por los combates con el tiempo y la finitud, en los “testamentos”. El manifiesto de Darío es *Azul*; su testamento son sus *Nocturnos* y los poemas de su misteriosa precocidad otoñal. Pero, entre el punto de partida y el período final (testamentario) la mayor parte de los poetas -por lo menos los que no mueren jóvenes- se cruzan en su camino con las nuevas generaciones que llegan, belicosas y afirmativas, con nuevos manifiestos, y el encuentro influye en unos y otros provocando reacciones, cambios u obstinaciones cuya trama ya no es lineal sino de contrapunto. Esta interacción ha dado lugar a una abundante poesía sobre la poesía -proclamaciones de “ars poética”- como también a una crítica dentro o desde la creación misma, más certera y eficaz que la que suelen ejercer desde fuera los profesionales de la crítica.

Quiero, para terminar, apoyarme en unas palabras de Octavio Paz en su libro *El Arco y la Lira*: “El poema, ser de palabras, va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendría sentido -y ni siquiera existencia- sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta. Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte son históricas: pertenecen a un pueblo; son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto. Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían *La Ilíada* ni *La Odisea*; pero sin esos poemas tampoco habría existido la realidad histórica que fue Grecia”. Basados en esta doble valoración podemos afirmar -a manera de conclusión- que la literatura en Nicaragua ha sido uno de los factores principales en la toma de conciencia de la nacionalidad, no porque se haya desarrollado al servicio del nacionalismo, o del patriotismo, sino como resultado o consecuencia

de su proceso creador, que, al buscar y afirmar su propia originalidad artística, descubrió y expresó rasgos y raíces de la identidad comunal del nicaragüense y creó o hizo visible la realidad poética de su naturaleza, de su tierra y de su asediada historia.

En el mismo sentido, sin perder su independencia y su irreductibilidad (aunque hubo excepciones) la literatura nicaragüense ha sido también, como proyección de su inmanencia, factor revolucionario.

Es importante, por eso, registrar el fenómeno de creación que se dio durante el reciente proceso revolucionario de liberación. Entre los años que van del terremoto que destruyó Managua (1972) a la victoria contra la dictadura (1979), la producción literaria fue torrencial en todos los poetas de las diversas generaciones y son numerosos los volúmenes antológicos que la han reunido. ¡La Revolución nicaragüense se hizo con sudor, sangre y poesía!

Sin la poesía y el canto nuestra gesta de liberación no hubiera encendido, en la forma heroica que lo hizo, la mística y el fervor populares. La poesía hizo posible que la lucha armada superara su carácter de guerra civil con un sentido de redención y libertad de altura humanista y cristiana. La Revolución fue luchada y simultáneamente escrita en su esperanza por quienes disputaron la poesía a la muerte, o cantaron el futuro desde la pureza del sacrificio que es la cumbre de las grandes visiones.

Pero la literatura es impredecible, y ante este umbral nos detenemos. Una nueva época ha abierto sus puertas.

1980

### III

## **Notas críticas sobre poetas nicaragüenses**

## Notas críticas sobre poetas nicaragüenses\*

**G**RACIAS a Rubén Darío, Hispanoamérica rompió su enquistamiento provinciano y descubrió su propia lengua poética. Esta simiente fecundó también a Nicaragua para la doble operación de expresar, con voz original su identidad y de darle universalidad. Darío es el jefe de las filas de la literatura nicaragüense y, al enseñarle el arte de fundir lo americano y lo cosmopolita, puso en movimiento una tradición literaria rica en aportes poéticos y todavía sin señales de agotamiento.

En la década misma de la muerte de Darío ya aparecen tres poetas de categoría que, además de una poderosa originalidad creadora, demuestran en su obra un sustrato crítico de ruptura que cancela y al mismo tiempo continúa lo vivo y lo muerto de la herencia dariana. Son ellos Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva y Alfonso Cortés.

El Padre Azarías Pallais crea un nuevo y personal simbolismo como también se inventa un medioevo sui generis entre franciscano y "naif".

Salomón de la Selva nace en León en 1893 pero se educa en Estados Unidos y pronto destaca entre los jóvenes poetas norte-

---

\* Los siguientes datos críticos fueron pedidos al autor para integrarlos como Notas a la Antología de la Poesía Hispanoamericana del Siglo XX de la Editorial Ayacucho.

americanos “por sus imágenes delicadas y su música verbal -dice Pedro Henríquez Ureña- aunque en sus formas es más tradicional que innovador”. *A tale from Fairyland* y luego *Tropical Town and other poems* (1918) son elogiados por la crítica norteamericana y merecen un lugar en las antologías de la nueva poesía en lengua inglesa. Los “imaginistas” de “Poetry” lo incorporan a su grupo. Pero la intervención de Estados Unidos en Nicaragua y un incidente personal con el Roosevelt de la oda rubeniana, termina su carrera de poeta de lengua inglesa. Se promete y cumple ser un poeta nicaragüense y su obra *El Soldado Desconocido* (1922) que aparece en México con portada de Diego Rivera, es el primer libro de Vanguardia de la poesía nicaragüense, no por sus osadías formales o metafóricas, sino, paradójicamente, por la sobriedad, desnudez y tono coloquial de su poemario -casi como un “diario de guerra”- en un momento ultraísta y estridentista en América. Este comedimiento, regido por su devoción al humanismo greco-latino, explica su poesía posterior neoclásica, que en algunos poemas es un salto atrás -como en *Acolmixtli Netzahualcoyotl*- y en otros un salto de avance contra-corriente -que abre continuidades inesperadas a la tradición de Landívar- como su bella sonata *Alejandro Hamilton* y sus dos *Evocaciones*, la de Horacio y, sobre todo la de Píndaro.

Alfonso Cortés (1893-1969) Así como en el último verso de *La Dulzura del Angelus* de Darío está ya Juan Ramón Jiménez, así en la misteriosofía de Quirón, en el *Coloquio de los Centauros* está el punto de partida de la poesía de Alfonso Cortés que viene a ser por eso su eterno punto de regreso. El enigma del *alma de las cosas* se convierte en Alfonso -según Thomas Merton- en “obsesión por la naturaleza de lo real”. En la búsqueda de ese “otro lado” de las cosas y de la naturaleza verbal del mundo, Alfonso enloquece y produce en su demencia una de las grandes metapoesías de nuestra lengua: en constante salto al misterio. Motivado por las *Correspondencias* de Baudelaire -a quien traduce- lleva las sinestesias a su punto límite: su locura es sinestesia. Y la fusión de sensaciones, en sus manos, produce cortocircuitos poéticos cuyas descargas impulsan a saltar con él hacia el mundo inefable y metafísico de las esencias. Su poesía está poblada de éxtasis.

**El Movimiento de Vanguardia (1928-1934)** fue, después de Darío, el segundo momento revolucionario de la literatura nicaragüense. Por la fecha, un poco tardía, en que se inicia, recoge las experiencias de las diversas vanguardias sin encapillarse, antes bien logrando una síntesis de sus diversos “ismos”.

La situación histórica en que el Movimiento florece -bajo una intervención extranjera y contemporáneo a la gesta de Sandino- induce a sus integrantes a afirmar la identidad nacional, a buscar las fuentes, a descubrir las propias raíces y a combatir el colonialismo mental y cultural. La “vanguardia” nicaragüense pasó por la prueba del fuego la herencia de universalismo dariana, recogiendo -como escribe Angel Rama- “la más rica y fermental tradición nativa, pero, al mismo tiempo, desprovincializándola y situándola en el más exigente marco universal”. Finalmente, los poetas de “Vanguardia” así como continuaron, así se le enfrentaron al “amado enemigo” (era el trato que le daban) al Rubén Darío menos auténtico, al preciosista y frívolo y al momificado por sus imitadores, persiguiendo una poesía más vital y desnuda para expresar al hombre, su tierra y su destino.

**José Coronel Urtecho (1906)** El magisterio más importante ejercido sobre las juventudes literarias nicaragüenses después de Darío es el de Coronel Urtecho. No así su magisterio político, excesiva y oportunamente acomodado al cambiante poder político nicaragüense. Posiblemente su postura política más sincera y mejor pensada y escrita fue la conservadora (leer sus tres tomos de *Reflexiones Históricas*) aunque la cautela obliga a aplicarle a Coronel la frase de Borges sobre Lugones: “Sus razones casi nunca tenían razón; sus epítetos casi siempre”.

Fue el verdadero *iniciador* del Movimiento de Vanguardia. Captó, estudiando en Estados Unidos, la revolución “imaginista” y tras ese primer impulso su obra fue un constante experimentar nuevos “ismos”, explorar nuevos caminos, formas y maneras de expresión poética. Después de Darío las mejores invenciones formales, tanto en verso como en prosa, de la literatura centroamericana se las debemos a Coronel Urtecho. Su no insistencia picaseana en lo descubierto le restó, salvo excepciones notables,

profundización. Fue descubridor más que poblador de territorios poéticos, pero lo que traía de cada incursión era un ejemplar de rigurosa perfección. Su obra poética es breve, cabe en un solo volumen que el poeta tituló en griego: *Pola, Dananta, Katanta, Paranta*, volumen en el cual incluyó también algunas de sus mejores traducciones.

Los críticos rastrean las influencias literarias que fueron decisivas en la obra de un autor. Hay otras influencias, más difíciles de rastrear que influyen profundamente en la vida e indirectamente en la obra de un autor. Henry David Thoreau tuvo una influencia decisiva sobre José Coronel Urtecho. Sin embargo, esta influencia existencial de Thoreau debe ser ligada con María Kautz, la esposa de Coronel, pues fue a través de ella que el poeta pudo hacer suyo -hacerlo vida- el pensamiento de Thoreau. Por eso el gran poema clásico de Coronel Urtecho es *Pequeña Biografía de mi Mujer* que es también su biografía verdadera y profunda.

Debajo de esa vida-obra Coronel escribió *Rápido Tránsito*, la vida del poeta en los años veinte en Estados Unidos, libro en prosa -literatura de literatura- que nos ofrece una de las construcciones narrativas más valiosas en el buen narrar de la América actual: su capítulo *Memorama de Gotham*, sobre Nueva York.

Habría que agregar que el magisterio mayor de Coronel Urtecho -poeta creador de poetas- ha sido socrático, conversacional.

Pablo Antonio Cuadra (1912), con José Coronel y Luis Alberto Cbrales es uno de los fundadores del movimiento de Vanguardia. Dice Carlos Tunnermann que su primer libro -*Poemas Nicaragüenses*- y la gesta de Sandino "son fenómenos de la misma emancipación nacional". Cuadra inicia la poesía que se finca en su tierra pero "sobrepasa su ámbito dándole proyección universal" -dice Guillermo Yepes Boscán-. Y explica: "Su potencia de proyección se nutre, no solo de una singular captación de la contemporaneidad estética, o de la clara noción que tiene de la interacción entre los valores universales del arte, o de la vocación humanista planetaria con que asume el concepto de cultu-

ra, sino, además, del modo como el poeta entabla su relación con lo “real nicaragüense” y lo cotidiano de su entorno. Cuadra no “idealiza” su mundo, es decir, no lo conceptualiza para hacerlo, mediante la abstracción, universal; simplemente lo celebra, en el sentido religioso de este vocablo, esto es: lo *consagra*”.

Yepes Boscán descubre, además, “tres cauces en la poesía de Cuadra: una poesía de solidaridad humana -testificadora del amor y la fe en Cristo como fuerzas de salvación-, una poesía de la civilidad y la dignidad, y una poesía de la cultura: de la búsqueda de la identidad, de la voz y del espíritu del pueblo”. El poeta y crítico italiano Francesco Tentori también anota “su creación de personajes reales, míticos y simbólicos. Cuadra es muy variado en sus formas y sus poemas se han vertido en ritmos largos, barrocos, en versículos de tipo bíblico; en estilizaciones de metros populares o en formas muy desnudas de expresión condensada.”

Joaquín Pasos (1914-1947), también del Movimiento de Vanguardia. Comienza su corta y fulminante carrera de poeta como jugador de palabras y de ritmos. Pasos es en la poesía nicaragüense el poeta lúdico por excelencia: alegría y danza. En su méster de juglaría adelanta lo que años después, en manos de Nicanor Parra, se llamaría la “anti-poesía”; o descubre un teatro del absurdo con su *Chinfonta Burguesa* (en colaboración con José Coronel Urtecho); o preludia el “burlesque” político de los años 60. Pero lo extraordinario es con qué superioridad pasa del campo de juego a interioridades líricas o profundidades humanas en su poesía mayor. El poeta entonces toma el hilo y renueva, con luminosos aportes, la experiencia existencial de Darío en los *Nocturnos*.

En su último gran poema *Canto de Guerra de las cosas*, motivado por la guerra mundial, es también la cercanía de su propia muerte la que transforma su gran alegría de vivir en una angustiada vivencia de solidaridad con el hombre que sufre, con la naturaleza profanada y de reacción frente a la perversión del tiempo. Este poema es, con *Tierra Baldía* de Eliot, uno de los testimonios más dramáticos del cruel y conflictivo Siglo XX.

La siguiente generación literaria irrumpe en la *década de los 40* y Cardenal dice que se presenta “menos decididamente iconoclasta que la anterior, más de orden y de integración que de innovación”. En sus poetas, aparentemente, sólo se advierte un desarrollo o una depuración de las anteriores conquistas y aventuras de la expresión poética. Sin embargo, la “tradicción de ruptura” -típica de la poesía moderna- se produce lenta pero profundamente en sus principales poetas, de tal modo que cuarenta años después la hendidura generacional es plenamente visible. La notamos en la actitud epigramática, acre, ante la vida que se da en todos ellos desde el comienzo; en un cambio químico de la “alegría” vanguardista en amargor enconado o en sorda cólera; y sobre todo en el abandono de la cosmovisión cristiana -tan firme y característica en la tradición nicaragüense desde Darío- que se expresa: en Carlos Martínez Rivas, en una “insurrección” ética de la conciencia en su tratamiento del Mal, equiparable a la baudeleriana “alegría en el descenso”; en Ernesto Mejía Sánchez en lo que él llama “equilibrio infernal” cuya balanza confunde el peso de “lo ruin y lo divino” y en Ernesto Cardenal en su beatificación de la violencia y en el desplazamiento de su fé de la Religión a la Política.

**Ernesto Mejía Sánchez (1923)** Desde *Carne Contigua*, su primer gran poema, plantea la lucha por una “pureza” mallar-meana, libre de corazón y sexo; lucha que lo lleva a alucinantes rituales mágicos con la palabra o a atroces *temporadas en el infierno* como en sus *boleros de Long Play*. Es admirable en su lengua el filo de la navaja y el poder urticante o irónico de sus epítetos. Cuando su poética se ve obligada, por cólera o sátira, a una sintaxis más racional, Mejía Sánchez inventa el “prosema”, una prosa sutil y diestramente anómala, como ciertas deformaciones picasseanas del rostro femenino.

**Carlos Martínez Rivas (1924)** ha dicho: “Yo no sé qué habría sido yo sin Baudelaire. Pero no el autor -aclara- sino el hombre”. En realidad muchos poetas nicaragüenses han sido influidos por Baudelaire, pero ninguno tan profunda e inteligentemente como Martínez Rivas. El hace suya la norma baudeleriana: “La belleza es el resultado del entendimiento y del cálculo” y con ella lo

gra una poesía admirablemente controlada y precisa en sus epítetos y metáforas. Agrega Martínez Rivas un gran poder de asimilación y transformación de sus influencias. “Asombra, dice Francesco Tentori, cómo trasplanta al trópico la flor rara de la más exquisita civilización, Rainer María Rilke.” Lo mismo sucede con las aguas fuertes de Gottfried Ben. Según confesión propia al poeta Steven White, Martínez Rivas se siente identificado, vital y personalmente: “con Baudelaire, Robert Burns, Francois Villon. Con todos los delincuentes. Es decir, con los que llevaron una vida llena de remordimientos”. Pero en la opinión de Mario Hernández Sánchez-Barba -en su libro *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el Siglo XX*- la cima que sustituye, releva y contrapone a Neruda una conciencia nueva del hombre en América es Martínez Rivas con su poesía en insurrección solitaria, en defensa personal, en desengaño pero en esperanza, y en la doble preocupación del poeta en su verso clave: Ofrece a tu libertad un orden. O viceversa.

**Ernesto Cardenal (1925)** La escisión biográfica y poética de Cardenal coloca a su lector frente a dos escritores. Cardenal desarrolla una personalidad y una obra unitaria aunque variada hasta cierto momento de su existencia en que las interrumpe, para dar curso a otro autor con diferentes cánones estéticos.

La primera trayectoria de Cardenal se inicia con una poesía histórica y política de poemas largos a la manera de Archibald McLeish -como *Raleigh*, *Los Filibusteros* y el gran mural de la *Hora O* en el cual comienza a manifestarse el magisterio de Ezra Pound- y una poesía epigramática, amorosa y política, a la sombra de Cátulo y Marcial a quienes también traduce. En este punto se le impone la vocación religiosa, entra a la trapa, su maestro de novicio es el monje poeta Thomas Merton -y produce sus más diáfanos y bellos poemas líricos (*Gethsemany, Ky*) que Merton compara- por su pureza y sobriedad, por la llaneza de su espiritualidad (“ninguna retórica del misticismo”) a “la pureza y refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la dinastía T’ang.” Luego escribe sus *Salmos* en que vierte al *lenguaje de nuestro tiempo* (los altos y los bajos de la mayor parte de la poesía de Cardenal se deben al admirable dominio, y a sus

abusos, de este lenguaje) los poemas bíblicos. Con la misma lengua, pero alcanzando su mayor emoción humana, escribe luego *Oración por Marilyn Monroe*. Su siguiente libro *El Estrecho Dudososo*, de una épica ligera y periodística, cargada en muchos momentos de intención epigramática, donde desarrolla a plenitud la técnica del “collage” de documentos, es una original mezcla de influencias del Neruda de *Canto General* y del Pound de los *Cánticos*, con la que logra cuadros épicos de la calidad de *Doña Beatriz la Sin Ventura*.

En el *Homenaje a los Indios Americanos* Cardenal revive la concepción neo-clásica del indio paradisíaco (del “buen salvaje”) y tiende el primer puente hacia el “otro” Cardenal: el revolucionario, abandonando el tiempo lineal del cristianismo por el tiempo cíclico de una utopía que inventa en el pasado para proyectarla como posible en el futuro.

Cierra su primera trayectoria la muerte de Thomas Merton, en cuya memoria escribe su largo poema *Coplas a la Muerte de Merton*, su poema más revolucionario y el menos político.

Desde esta obra en adelante Cardenal sufre un cambio total: la personalidad y la muerte del Che Guevara, una visita a Cuba y la amistad con Fidel Castro coadyuvan a este cambio. Cardenal había sido político pero la política, al ojo del poeta, era material poético. Su conversión o reversión al castrismo le cambia el ojo y la poesía pasa a ser material político.

A medida que se aleja de este punto de cambio va acentuándose (desde su *Canto Nacional* hasta hoy) este desplazamiento del criterio estético al político y aumentando su tendencia a la didáctica como también al uso de los viejos moldes poundianos -en el que es maestro- para contenidos de propaganda revolucionaria.

**Ernesto Gutiérrez** (1929) es con Guillermo Rothschuh, Fernando Silva, Raúl Elvir y Mario Cajina-Vega, representante de la siguiente generación -la del 50- que se caracteriza porque restablece y dinamiza la continuidad de las principales tendencias

y aportes de las generaciones anteriores. Gutiérrez aporta en su obra la originalidad de un poeta ingeniero -estricto y "matemático"-, revive la atracción de Darío y Salomón de la Selva por los *Temas de la Hélade*; realiza su propia incorporación del indio a través del legado Maya; inventa nuevas armas epigramáticas en sus *Poemas políticos* y reanuda la vivencia cristiana y su canto en *Terrestre Celeste*.

Su nombre en esta antología tiende un puente hacia la otra orilla juvenil de los nuevos grandes poetas de las últimas generaciones (Horacio Peña, Julio Cabrales, Fanor Téllez, Francisco Valle, Carlos Perezalonso) en cuyas obras se continúa y renueva la tradición poética que sembró en Nicaragua Rubén Darío.

1985

## IV

# Conversación sobre teatro nicaragüense

## Conversación sobre teatro nicaragüense con el profesor de la Universidad de Texas, Ramón Layera

R.L.- Aunque a tí se te reconoce fundamentalmente como poeta, hay muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana que te identifican con la obra dramática *Por los caminos van los campesinos*. ¿Podrías explicarme qué papel cumple el teatro en tu labor como creador literario?

P.A.C.- Al comienzo de mi carrera, digámosle, por llamarle de alguna manera, de escritor, me interesé profundamente por el teatro. Tanto en la investigación del antiguo teatro folklórico de tradición oral como en la creación de un nuevo teatro -dentro del movimiento de Vanguardia. Desde el primer momento del movimiento de Vanguardia pero más en su segunda etapa, que fue del año 1935 a 1940, el teatro me interesó muchísimo. En la primera etapa, la labor que hice como amante del teatro, fue sobre todo iluminada por un hecho. Vi que había una gran tradición teatral popular en Nicaragua. Recogimos piezas muy antiguas, entre ellas *El Güegüence* que entonces en Nicaragua, aunque tenía una gran vigencia de tipo folklórico, no tenía vigencia literaria. Los que descubrimos en Nicaragua y lo valoramos como un hecho importantísimo en nuestra literatura, la existencia de *El Güegüence o Macho Ratón*, ya publicado por Brinton, fuimos nosotros. Fui yo el primero en publicarlo en Nicaragua en forma ya literaria. Publiqué también su música, y agregué a la edición un estudio y unas notas bastante amplias. Lo que me llamó la atención en la obra de *El Güegüence* fue que era la primera obra de teatro de tipo anónimo en Centroamérica, que produjo el primer personaje literario. Ahora, este personaje tenía dos característi-

cas que me parecían típicas del nicaragüense burlón, fantaseador, un poco andaluz y, en segundo lugar, un extraordinario dominio lúdico de la lengua nahua y española. De tal modo que casi toda la obra se convierte en una especie de comedia-baile-burlesca, satírica de juego con las dos lenguas, que era un valor literario modernísimo para su época, el siglo XVII. Este juego oculta ciertas intenciones de críticas, de sátira, de invención de palabras, usando la palabra nahua y jugando con su traducción al español. Juego de palabras que verdaderamente parecería ser del teatro de los tiempos actuales en que el lenguaje mismo es la obra, ¿no? con que se trabaja.

Esto, y su actitud satírica contra la autoridad, encerraba también, un carácter novedoso para nosotros. Eran valores como para crear una tradición teatral que a los que habían escrito sobre él se les habían pasado inadvertidos, sobre todo ese aspecto de protesta y de burla contra la autoridad española y contra los usos aceptados. Hay por ejemplo, un momento en que el Güegüence va a hablar con el Gobernador y entonces el Gobernador le dice que tiene que aprender los modos y manera para dirigirse a él; entonces él se rebela contra eso y le dice: "¿Por qué tengo que aprender esa palabrería, esos lenguajes, para hablar con un Gobernador?"; y empieza a burlarse de su retórica y a hacer broma. Esos valores literarios germinales me parecieron interesantísimos y entonces nos dedicamos a una investigación a fin de encontrar nuevas piezas. Encontramos algunas "loas" con la misma característica de la mezcla del lenguaje. Esto nos llevó, por otro lado, a conocer un poco el proceso histórico de la formación de la lengua nicaragüense, porque nos dimos cuenta de que el lenguaje del Güegüence, que era una mezcla del nahua y español, era el lenguaje que hablaba el pueblo hasta el siglo XIX.

Es decir, el nicaragüense fue un pueblo que fue pasando lentamente de una lengua a otra. Fue el encuentro y la lenta fusión de dos lenguas y por varios siglos lo que había era una mescolanza, una jerigonza como resultado de esa fusión lingüística. Nuestro pueblo hablaba esa jerigonza y hay testimonios de que era una lengua franca en toda Centroamérica. Los arrieros que iban en mulas llevando ganado o mercadería de un lado a otro en Cen-

troamérica se entendían en esa lengua. Poco a poco el castellano dominó, pero adquiriendo una gran riqueza de palabras, giros y libertades sintácticas que explican el poder expresivo posterior de un Rubén Darío. Y encontramos, también, una serie de piezas coloniales, vivas, que nos demostraron que el pueblo estaba constantemente manteniendo un teatro por debajo. Algunas de esas piezas las publicó, años más tarde, Francisco Pérez Estrada. Y con todos estos antecedentes, quisimos crear un teatro, conectado con esas raíces. Había por supuesto, algunos antecedentes en la generación modernista. Tengo entendido que el mismo Darío hizo una obra de teatro en León, que se ha perdido. Bueno, había algo de tradición teatral pero pobre. Muy imitativa de la peninsular del siglo XIX y de principios del XX. Entonces, se puede decir que a esa tradición culta no le dimos valor alguno, porque nosotros lo que queríamos era crear un teatro nuevo. Pero vinculado con lo anterior, con raíces nicaragüenses.

R.L.- En *Por los caminos van los campesinos* tú revelas un interés por el habla y las canciones del pueblo y el campesino. ¿Se trata esto de un interés literario derivado de una posible influencia de un John Synge o un Federico García Lorca o del indigenismo y el costumbrismo convencional? ¿Tomaste tú en cuenta a Brecht en alguna forma? ¿Qué linaje literario le atribuyes tú a *Por los caminos...*?

P.A.C.-Yo no conocía a Brecht. Lo vine a conocer muy posteriormente. Conocía una obrita de Lorca. Fíjate que estamos hablando del treinta y tanto, ¿no? "*Por los caminos*" se estrenó en Granada en 1936.

Entonces, como pasa siempre, las generaciones de jóvenes vienen a descubrirse a los años. Descubrimos su obra "*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*". Precisamente cuando nosotros estábamos haciendo estas mismas cosas nacidas de la lengua propia, Lorca, Alberti y compañía estaban haciendo ese mismo experimento en España. Coincidencia, ¿no? de las corrientes generacionales. Esto lo conversaba con Rafael Alberti cuando estuvo en Nicaragua más o menos por la época en que yo estrené "*Por los caminos van los campesinos*". Y nos quedábamos

asombrados cómo sin conocernos habíamos buscado esas mismas fuentes populares y esos mismos juegos y esas formas lúdicas en el teatro. Debo aclararte, sin embargo, que esto no lo llevé a cabo propiamente en *Por los caminos van los campesinos*. Esta obra tuvo un origen muy local y muy íntimo dentro del país. A mí me inspiró el teatro popular callejero de tal modo que, si te fijas un poco en *Por los caminos*, sus actos o escenas están hechos con el propósito de que cada cuadro tenga una especie de independencia y de movilidad propia. Porque, mi idea fue que se representara como se hacían las representaciones del *Güegüence*. En una esquina de una plaza el primer acto, en otro lugar otro. Y en el recorrido iban bailando o tocando música, con sus máscaras, y con el pueblo detrás en una especie de teatro móvil y callejero. Yo le quise dar esa movilidad pueblerina, lo mismo que usar la lengua vernácula, sus expresiones, refranes y cantos.

**R.L.-** Se trataba entonces de una evocación del teatro medieval litúrgico.

**P.A.C.-** Exactamente. Ponerlo en vigencia con una situación nueva que era la situación de nuestro país. Porque, en cierto modo, recuerda que en ese momento estaba Sandino en la montaña, estaba la intervención de la marina expedicionaria norteamericana. Como juventud nosotros estábamos en plena rebeldía contra esa humillación de una intervención extranjera. Entonces, lo que quería era provocar una reacción contra eso, ¿no? Tenía una motivación histórica inmediata. Y fuera de ciertas lecturas que pueda haber tenido en ese momento, sobre todo el teatro antiguo español, que lo leí mucho, no creo haber recibido influencia alguna del teatro moderno. Era yo el que quería ser moderno.

**R.L.-** La antología del teatro de Carlos Solórzano hace alusión a obras dramáticas tales como *Pastorela*, *La Cegua*, *El avaro* y *Satanás entra en escena*. ¿Qué trayectoria han tenido estas obras? ¿Se han publicado, se han puesto en escena? ¿Has escrito tú otras obras? ¿Tienes algunos planes en materia de creación dramática?

**P.A.C.-** Resulta que, con motivo del estreno de *Por los Caminos...* que tuvo mucho éxito y recorrió todo el país, a mí se me ocu-

rrió hacer un grupo de teatro en Granada que era donde vivía. E hicimos un teatrillo pequeño. Y en este teatrillo, puse en escena una *Pastorela* en 1941. He tenido una enorme mala suerte con mis obras de teatro porque todas se me han perdido. Porque las escribía sobre la marcha y las repartíamos a los actores; era un poco una vida de farándula¿no? *La Pastorela*, parece mentira, se ha hecho pública en uno de esos libritos Crisol, de Aguilar, en una antología del cuento hispanoamericano, donde publican como cuento la primera parte de *La Pastorela* que la escribí en versos de tipo popular. *La Cegua*, fue convertida en guión para televisión.

La escribí como obra de teatro en 1945 y en 1948 la convertimos en México, en guión, porque un artista de cine que era amigo nuestro nos lo pidió. Hablo en plural porque el guión para cine lo escribí basado en mi obra, con la colaboración de Ernesto Cardenal y nos ganamos un premio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, pero resulta que el actor mexicano se fue a Hollywood y nos dejó. Nos costó un mundo recuperar el original, pero se me ha perdido otra vez porque se lo presté a un productor cinematográfico que me lo extravió. *La Cegua* estaba basada en la figura de William Walker el filibustero de la Guerra Nacional de 1854 de Nicaragua. Está basada en una leyenda alrededor de William Walker. Después, "*El que parpadea pierde*" es una adaptación de la obra "*Espejo de avaricia*" de Max Aub (yo la llamé *Trastorno y aclimatación de la obra de Max Aub*) y la estrené en octubre de 1942. Fue una adaptación, muy libre realizada en el microteatrillo "Lope" que había fundado en Granada. Y luego *Satanás entra en escena* que estaba basada en el viejo teatro medieval, *Satanás entra en escena* era una obra que se daba en tres niveles. Arriba el cielo, en medio la tierra, y abajo el infierno.

Era un "auto" de sustancia religiosa, pero de estructura política, en cuanto planteaba la lucha del hombre y su libertad frente al poder. ( La lucha contra el Poder, es decir, contra la deshumanización de la Autoridad, tan dramática y sangrienta en todo el siglo XX, ha sido una de mis grandes preocupaciones).

Quiero decirte, además otra cosa: mis obras de teatro, todas, las escribí experimentalmente, en un país y en un ambiente de poca vida teatral. Al representarlas las corregía, “*Por los caminos...*” sufrió tantas correcciones cuantas presentaciones. El actor principal, Adán Castillo, se ponía furioso con mis cambios, pero como la vi en escena tantas veces, la corregí más hasta darle el visto bueno, no sin escrúpulos, a su publicación. Fíjate que fue estrenada en 1936 y su primera edición se publicó hasta 1957.

En 1952 estrené en Managua mi última obra de teatro, la más experimental de todas y bastante pirandeleana: “*Máscaras exige la vida*”. El público entraba en escena y la escena bajaba al público. Produjo mucha sorpresa y éxito pero a mí no me dejó conforme. Guardé los originales para corregirlos. Un día, la actriz femenina principal Titina Leal me los pidió para copiarlos y montar la obra en Costa Rica. Murió en San José y los perdí. ¡Parecía un destino!

Entre 1935 y 1940 hice muchas otras obras de teatro cortas para colegios y para representaciones universitarias. Sentía pasión por esa forma de expresión poética. Además, como me gustaba el dibujo y la pintura yo diseñaba los escenarios. Todos los decorados de las obras que montamos en el teatrillo “Lope” fueron pintados por mí.

R.L.- ¿Qué te impulsó a escoger un tema tan decididamente histórico y social en *Por los Caminos...*? Pensando en el tratamiento que tú le das a las luchas entre liberales y conservadores en la década del 20 y más concretamente la intervención norteamericana del año 26 reflejada en el personaje El Yanqui, ¿qué importancia y vigencia ha tenido esta obra en el contexto histórico que la produjo? ¿Hasta qué punto ha sido la obra una visión profética de los sucesos históricos acaecidos más recientemente? De paso, ¿no tuviste tú la tentación de crear un papel protagónico para Sandino en esta misma obra?

P.A.C.- Siempre he tenido el deseo de escribir para el teatro un oratorio dramático o algo así, un gran poema escénico sobre la muerte de Sandino. Lo tengo en mí como una deuda tanto ma-

yor cuanto más han distorsionado las ideologías su figura profundamente campesina y radicalmente nicaragüense. Pero en el caso de *"Por los Caminos..."* hubiera arruinado la obra si le inyecto una figura real de las dimensiones de Sandino. La obra está bañada por la luz histórica del guerrillero, pero en forma metafórica y discretamente alusiva. *"Por los caminos..."* es como una parábola de la significación y del drama de Sandino, una parábola que sin embargo no exalta la guerra sino que sostiene hasta el final la proclamación de la paz -limpia de sangre y de odio- como anhelo y meta del "hombre de la tierra", del campesino.

La superioridad del signo heroico de Sandino es que murió, no como guerrero, sino buscando la paz. El ofreció entregar las armas apenas saliera de Nicaragua el último marino y lo cumplió. La traición a su gesto de paz dramatiza hasta la inmortalidad su mensaje: luchó contra una agresión pero no se dejó arrastrar por la dialéctica de la violencia sino que trató de romperla: llegó a Managua creyendo poder colocar la primera piedra de una nueva fraternidad de hombres libres. Pero los guerreros una vez más rechazaron el sueño de Quetzalcoatl y lo mataron. Ese sueño es el que expresa Sebastiano en el epílogo de mi obra.

En realidad, el argumento de *"Por los caminos..."*, con la simetría de sus cuadros escénicos, estiliza una historia que yo acababa de vivir y compadecer. Quiero decirte que la fortuna de la obra es haber encontrado su estructura en la secuencia misma de nuestra historia nicaragüense. Lo que la acción teatral de mi obra te dice en síntesis es lo siguiente: en Nicaragua la historia ha sido hecha por el guerrero y su concepción homicida del poder. Los partidos (cualquiera que sean sus nombres) y la intervención (cualquiera que sea el imperio que la realice) han concebido la historia como guerra. Para ser más claro he de explicarte que llamo "guerra" porque lo es, toda concepción de la política, de la economía o de la historia como agresión o como violencia. Y el resultado de la guerra, cualquiera que sean sus ideales y propósitos, es la relación opresiva entre fuertes y débiles. Sebastiano, si te acuerdas, culpa de toda su desgracia a la guerra. Y si hay una fuerza revolucionaria en ese personaje es por su ruptura con la dialéctica del odio, de la venganza y de la guerra. Su ruptura es

total. Renuncia a su única hija viva y al nieto, los aleja de su órbita de desgracia para que no carguen con su pasado. Algunos han interpretado ese final como una ruptura generacional. Es otra cosa. Es la ruptura cristiana con las antropologías que se niegan a fundamentarse en el amor.

Finalmente, tú me preguntas qué importancia y vigencia ha tenido mi obra en el contexto histórico reciente. ¿Qué puedo decirte yo? Tanto en el periodo de lucha revolucionaria contra So-moza como después del triunfo la obra ha seguido representándose y editándose, incluso fue filmada para la televisión. Sin embargo, algunos elementos extremistas la han atacado recientemente por “reaccionaria” después de haberla usado como texto revolucionario. Creo que eso era inevitable: cuando el partidaris-mo violento renace, Sebastiano y su filosofía del amor, estorban.

R.L.- ¿Qué quisiste sugerir con eso de la muchacha violada y nacimiento de “Un hombre nuevo”? ¿Hay alguna carga simbólica en esto?

P.A.C.- Sobre eso te iba a hablar. Me han criticado, también, que el hijo de Soledad, que encarna la esperanza final en la obra, sea el hijo de una violación. Un bastardo de extranjero. Pero lo que yo estaba manejando al escribir “Por los caminos..” era la historia de mi pueblo, un pueblo mestizo fruto de choques y fusiones de razas, de conquistas, de invasiones e intervenciones -es decir, de violaciones y bastardías desde las remotas migraciones indígenas- (somos un país-puente en América). Quise decir: cualquiera que sea el pasado del nicaragüense, lo que salva, lo que crea futuro, es purificarlo por el amor, romper con las dialécticas deshumanizantes u homicidas, forjar un hombre nuevo capaz de eficaz a Nicaragua sobre la fraternidad y la convivencia. ¿Recuerdas el sueño de Sebastiano cuando Soledad le revela que le viene el hijo? Es el sueño de la revolución cristiana de los pobres que ha sido tema de varios poemas míos. Ese fue el sueño de miles de nicaragüenses que murieron en la reciente lucha contra la tiranía. Por desgracia las ideologías están otra vez repitiendo el ciclo conservador-liberal, reaccionario-progresista, capitalista-comunista que denuncia “Por los caminos...” y los hi-

jos de Sebastiano, los campesinos siguen muriendo en la guerra civil.

R.L.- ¿Qué importancia le atribuyes a esa pieza vanguardista de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos: *Chinfonta burguesa* y, en qué medida, crees tú, prefigura algunos de los experimentos lingüísticos y la irreverencia de los autores del Teatro del absurdo? ¿Hay alguna conexión con los experimentos dramáticos de Vicente Huidobro?

P.A.C.- Alberto Cañas, el escritor y dramaturgo costarricense llama a la *Chinfonta burguesa* "*Teatro del Absurdo avant la lettre*". Esta originalísima obra de teatro burlesco y de vanguardia, aparte de su velocidad imaginaria y de su derroche de humor, es una apelación constante a los juegos de palabras y de rimas del habla popular nicaragüense. En este sentido fue un experimento muy serio en busca de raíces muy propias para un nuevo teatro nicaragüense. Cuando presentaron la *Chinfonta* sus autores escribieron: "...Hemos pretendido dar a nuestras rimas populares y 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) Fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos".

La *Chinfonta* la escribieron primero como poema Coronel Urtecho y Joaquín Pasos. La publiqué en *Vanguardia* en 1931. Poco después, no recuerdo exactamente la fecha, la convirtieron en pieza de teatro. No puedo decirte si influyeron en esta obra los experimentos teatrales de Huidobro. Joaquín, tanto como yo, conocimos tempranamente la obra poética de Huidobro, pero no recuerdo que tuviéramos entonces conocimientos de sus incursiones en el teatro.

"*Por los caminos...*" y la "*Chinfonta burguesa*" fueron los dos aportes principales del movimiento de "Vanguardia" al teatro ni-

caraguense. Años después Coronel Urtecho escribió una pieza cómica con juegos de rimas de estilo chinfónico llamada “*La Pe-tenera*”. No recuerdo con precisión la fecha pero fue alrededor o ya cercano el año 40.

Aunque como te expliqué anteriormente, yo escribí una obra perdida de teatro: *Máscaras exige la vida* en 1952 -la hice a petición del Director del Instituto del Cáncer para recolectar fondos para esa institución- el movimiento teatral de la vanguardia y mi actividad teatral cesaron cuando cesó el teatrito “Lope” alrededor del año 1942 ó 43.

Creo que las últimas obras que representamos fueron una traducción del *Edipo* de Jean Cocteau, otra de Henri Gheon y una adaptación al tiempo actual de la muerte de Julio César de Shakespeare. El año 42 fundé el Taller San Lucas y comencé a publicar los *Cuadernos* de ese Taller. Esa actividad y la poesía me absorbieron por entero.

La generación siguiente a la nuestra, la de Cardenal, Martínez Rivas y Mejía Sánchez, no fue tentada por el teatro, salvo Enrique Fernández Morales quien escribió dos piezas o romances escénicos de aire barroco cuyas raíces pudieran buscarse en nuestro teatro folklórico de moros y cristianos.

En realidad, después del teatro de vanguardia, sin olvidar algunas piezas de teatro menor pero valiosas como experiencias, de Alberto Icaza y de Octavio Robleto, el único dramaturgo de consideración que ha producido Nicaragua es Rolando Steiner, pero Steiner no tuvo un grupo generacional que lo apoyara o le formara un ambiente teatral. A duras penas escenificaron algunas de sus obras cuando el país respiraba el aire enrarecido de esnobismo del último Somoza; sin embargo varias piezas suyas obtuvieron éxito en el extranjero y fueron recogidas en antologías. Tal vez tenga más suerte en el futuro con lo que ya escribió y con lo que todavía puede escribir.

**R.L.-** Dadas las circunstancias actuales de una Nicaragua que inicia un proceso revolucionario, ¿en qué medida crees tú que

el teatro, con toda su capacidad didáctica y de persuasión colectiva, desempeña ahora una labor similar a la cumplida en la Cuba revolucionaria? Pienso, por ejemplo, en la labor específica del grupo de Teatro Escambray, en la Sierra, en Cuba.

**P.A.C.-** El Teatro es poesía -poesía en acto-, y si esa esencia sutil, que le da a la obra teatral su razón de ser, se disipa y se sustituye por la propaganda, lo que queda es un instrumento, no dudo que eficaz para “la persuasión colectiva”, pero un instrumento es decir una desnaturalización de la obra de arte.

Si; yo vi actuar al grupo Escambray en Nicaragua. Me pareció de gran destreza escenográfica pero excesivamente (por no decir escolarmente) intencionado, didáctico: un catecismo político escénico. Voy a decirte con sinceridad mi opinión: para mí la propaganda es el primer grado de la tortura. Se trata de un punto delicado pero de enorme importancia para el momento actual del arte escénico en América. No discuto el “compromiso”, el derecho al compromiso del artista sino el de su arte. Se trate de teatro de poema o de novela la obra literaria tiene valores autónomos y leyes autónomas que no pueden ser suplantadas por valores y leyes o finalidades políticas.

Pero lo más grave se plantea cuando el compromiso, que es una decisión personal, lo convierte un Estado en el poder, en obligación.

Después del triunfo de la Revolución en Nicaragua yo creí como muchos, que se mantendría la línea inicial, que todos habíamos proclamado, de libertad creadora. Sin embargo, poco a poco han desviado esta línea algunos de los principales dirigentes culturales, ejerciendo desde arriba presiones para que el arte y la literatura se inserten dentro de una política como “instrumentos de revolución” o como “armas de la revolución” según ellos dicen. Todavía no hay, como lo hubo en Rusia o en Alemania la imposición de un arte oficial -¡Gracias a Dios!- pero el simple asomo de un “dirigismo” quema el aire libre que necesita la creación poética. Se instala en el ambiente una actitud inquisitorial. Negativa. Comienzan a predominar las prohibiciones. Pero, sobre

todo, se van perdiendo las medidas críticas. Una cosa es buena sólo si tiene “mensaje político”. El haber vivido, no sin dolor, ese desvío, me hizo aprenderme de memoria esta frase de Bertold Brecht: “Estoy leyendo un trabajo sobre Gorki y mi persona, escrito por una estudiante de Leipzig. Ideología. Ideología. Ideología. En ninguna parte un concepto estético; todo se parece a la descripción de alguna comida, en la que no se dice nada sobre el sabor”.

Esta situación (yo la llamo lucha entre una ideología y una cultura) se ha dado también en el teatro. Después del triunfo revolucionario se formaron grupos y nacieron experimentos espontáneos, (llegaron también conjuntos teatrales de muchos países), pareció que el desmesurado Teatro Rubén Darío se convertía, como debía ser, en teatro del pueblo y en teatro experimental para nuevas tendencias. En fin, se abrían puertas que hacían posible un renacimiento teatral esperanzador. Pero... comenzaron las fuerzas de que te he hablado... exclusiones, prohibiciones, censuras...partidarismo. Yo no voy a tomar en signo contrario, una actitud inquisitorial. Tú investiga, consigue las pocas obras que se han publicado o escenificado y evalúalas. Si me preguntas mi opinión, sinceramente te diré, para darle un plazo a mi optimismo, que es muy temprano para enjuiciar logros (estamos todavía en el ojo del huracán) pero es evidente que la tentación de caer en un teatro de propaganda, de esquemas y recetas regastadas, es cada vez mayor en Nicaragua. Podría citarte excepciones- dos o tres nombres- pero no podría hacerlo sin críticas y reservas. No tengo a mano los textos y prefiero que el tiempo hable y no yo.

*Austin Texas- 1984*

V

**Rubén Darío y la aventura  
literaria del mestizaje**

## Rubén Darío y la aventura literaria del mestizaje

**N**O sé por qué, a la hora de la cólera, el mestizo culpa indistintamente a sus dos sangres. Unas veces dice: “Se me subió el indio.” Otras veces: “Se me salió el español.” Pero lo mismo podemos decir a la hora del amor, a la hora del canto. A Darío un día se le sube “*Tutetcozim*” y otro día se le sale la *Salutación del optimista*.

Ser mestizo es tener dos cunas, y por tanto, dos tumbas. Nos nacemos y nos matamos mitad y mitad. Recuerdo uno de mis primeros poemas (*El hijo de septiembre*), cuya primera estrofa dice:

*Yo pelié con don Gil en la primera  
guerra nicaragüense. De muchacho era indio  
Y español y al untsono me herían.  
Tengo el grito bilingüe en las dos fosas  
porque me dieron flechas en el lado blanco  
y balas  
en mi dolor moreno...*

En la estrofa hay dos muertes, pero también dos resurrecciones. El indio y el español persisten, me reclaman, me guerrean por dentro, me lanzan a escribir mi historia entre dos tumbas y a hablar mi lengua entre dos féretros. El “Yo” de este poema puede ser más o menos hispanista o más o menos indigenista; puede ser más o menos inclinado a la derecha o a la izquierda. El ca-

so es el mismo: hay siempre dos bandos diciéndose y contradiciéndose. Y lo que me interesa en esta ocasión es estudiar el proceso literario de ese “Yo” mestizo. El proceso literario, repito; es decir, las huellas en nuestra literatura del *encuentro* del español y del indio, aventura dramática, pero también quijotesca, en la cual dos personajes, a través del amor y la muerte, se encaminan a una síntesis, a una fusión que será (yo no lo dudo) lo que Rubén llama la “epifanía” o manifestación de Hispanoamérica.

Pero voy a poner fronteras al canto: voy a concretarme a la literatura nicaragüense, y en ésta, a Rubén Darío, porque si es verdad que en toda América el texto de su historia es el mismo, en cada país se escribe con letras diferentes. Hispanoamérica es una unidad, una “nación” -para usar la palabra grata a Bolívar- una comunidad con los mismos elementos constitutivos y conflictivos, pero en cada región o país esos elementos se han producido y mezclado en condiciones y proporciones diferentes. Posiblemente a un lejano antípoda le sea difícil distinguir entre la historia que se hace verbo en Vallejo y la que brota en Neruda. Y mucho menos apreciar las diferencias entre países tan vecinos como Guatemala y Nicaragua. Pero una cosa es cantar Machu-Pichu desde los ojos (aunque sean los del alma) de Neruda, y otra es llevarlo dentro como Vallejo. Como también una cosa es la realidad étnica y la problemática cultural del guatemalteco, en un país con dos millones de indios puros, con sus lenguas rodeando el castellano literario, y otra la realidad del pueblo nicaragüense, cuyo mestizaje es uno de los más intensos de América y no hay otra lengua viva sino la española -salvo el mosquito y el sumo, en la zona atlántica, lenguas que por razones históricas hasta hoy día comienzan a dialogar con las zonas protagonistas de nuestra nacionalidad, que son las del Pacífico y la Central.

Comencemos, pues, nuestro estudio de la aventura del mestizaje como si fuera la historia de dos ríos: el español, que viene del mar, y el indio, que viene de tierra, y que, en un momento dado, se encuentran, chocan y unen sus aguas.

El río español trae más ímpetu. El río indio tiene más profundidad. El río español invade nuestra tierra en uno de esos mo-

mentos expansivos y dominadores que se producen en la historia de algunas culturas. Es un momento de alta tensión creadora. Es el momento auroral del Renacimiento europeo, que a su vez motiva o sirve de excitante a un renacimiento nacional español que culminará en un Siglo de Oro en sus artes y letras. En cambio, el río indio en Centroamérica, o, para ser más precisos, en Nicaragua, no presenta culturalmente, en esas mismas fechas, las características de un período "clásico" como pudo presentarlas la cultura maya en el siglo VIII, o de un período expansivo, de fanático y agresivo convencionalismo, como el imperio militarista azteca. Estudiando el arte y sobre todo la cerámica de nuestras dos culturas más desarrolladas, la chorotega y la nahua, en el momento de la invasión española, más bien encontramos una voluntad de arte emancipadora o, por lo menos, experimentalista de nuevas formas. Si, como dice Lothrop, la cerámica "Luna" florece un poco antes y alrededor de la venida de los españoles y es, por tanto, el último estilo antes de la Conquista, quiere decir que, frente a la cultura española que se acercaba a un punto clásico (inevitablemente rígido en sus cánones) nuestro indio descubría el gozo "vanguardista" de liberar sus formas y de experimentar simplificaciones, enmascaramientos y correspondencias plásticas de una osadía que nos obliga a saltar los tiempos y a compararlos con los de Paul Klee o Picasso.

En el diálogo mismo entre Gil González y el cacique Nicaragua -que "agudo era y sabio en sus ritos y antigüedades", según Gómara- si son auténticas como parecen las preguntas que copia el cronista, el cacique muestra una inquietud intelectual, una curiosidad, que podemos llamar científica, por las causas de las cosas y un espíritu liberal e irónico que concuerda con la mentalidad que sugiere la cerámica "Luna".

Otra característica que ya estudié en otro escrito, y que marca una notable diferencia entre los dos ríos -produciendo un desequilibrio en su mestizaje cultural-, es que el río español es un río escrito; en cambio, el río indio es oral. Literariamente la comunicación del indio es más débil y su pasado ancestral más esfumado. Nuestro indio sólo poseía (y no en todas las culturas de Nicaragua) códices o libros o bien mantas y hasta maderos talla-

dos con signos y dibujos para apoyar sus memorias, pero *no funcionales*, para transmitir la creación poética *inmanente a su forma*. Si a la falta de alfabeto agregamos la destrucción, por fanatismo religioso, de tantos códices y reliquias indígenas, el desbalance de ambas culturas, en su primer confrontamiento, es sensible.

Soltando la imaginación me pregunto qué hubiera sucedido si el español se encuentra con los mayas en su esplendor y si éstos hubieran tenido, como Grecia, escritura alfabética. Esa Atenas muda, que es Tikal, ¿hubiera calado en sus conquistadores como Grecia sobre los romanos?

Es difícil contestar. Frente al mundo religioso del indio, el ojo de la mayoría de los españoles traía la venda de una religiosidad, más que misionera, conquistadora, agravada en su beligerancia por el contagio musulmán. Esa actitud se extrema y se vuelve tajante ante ciertos cultos abominables del indio, condenando en bloque, como demoníacas, todas las manifestaciones culturales indígenas. Recordemos la frase del Padre José de Acosta, criticando a algunos misioneros: “Sin saber ni aun querer saber las cosas de los indios, a carga cerrada dicen que todas son hechicerías y que éstos son todos unos borrachos”.

Por otra parte, entre los españoles que podían tener mayor cultura, el gusto y el criterio estéticos vigentes -bajo la influencia poderosa de Italia- eran los menos a propósito para apreciar o siquiera comprender la mentalidad y el mundo artístico del indio. España, como ya he dicho, despertaba al canto del gallo renacentista: una dictadura estética y formal apolínea y clasicista que duraría siglos. Con Berruguete o el Divino Morales, o con el Escorial y sus pintores en los ojos, o con Boscán y Garcilaso en los oídos, el español culto no podía manifestar sino repudio o, por lo menos, extrañeza ante la estética india. Bernal Díaz escribe que los adoratorios de los ídolos estaban “bien labrados de cal y canto y tenían figurado en sus paredes muchos bultos de serpientes y culebras grandes y otras pinturas de ídolos de *malas figuras*”. Fernández Oviedo, refiriéndose a “las figuras abominables y descomulgadas del demonio” de las serpientes emplumadas,

las describe de “diformes y espantables e caninas e feroces dentaduras con grandes colmillos, e desmesuradas orejas, con encendidos ojos de dragón... y tales que la menos *espantable pone mucho temor y admiración*”. Sin querer, Oviedo define el propósito del artista indígena en su arte escultórico religioso: producir *temor y admiración*; pero su actitud es de total rechazo. López de Gómara habla también de “imágenes feas y espantosas”, pero en otro lugar de su obra -dando muestra, como dice Justino Fernández, de alguna comprensión o de un circunstancialismo un tanto extraño en su tiempo- escribe a propósito de los bailes de unos condenados al sacrificio: “Cosa fea para España, mas hermosa para aquellas tierras”. También Fuentes y Guzmán, al comentar los maderos historiales de los chorotegas (especies de calendarios y de estelas jeroglíficas), usa dos adjetivos muy expresivos: dice que “estaban tallados con gran *curiosidad y primor*”.

Sin embargo, no todo lo español fue religiosidad cerrada y belicosa ni renacentismo excluyente. Todos sabemos que los primeros estudios de etnografía y antropología del mundo moderno fueron los textos españoles y portugueses sobre las culturas, instituciones y costumbres de los indios americanos. Lévi-Strauss dice por esto con ironía, que la etnografía es la expresión de los remordimientos de Occidente. Muchos frailes y clérigos trataron no sólo de comprender, sino de conservar y asumir los aspectos de esas culturas indias que, según la mentalidad de la época, no consideraban incompatibles con el cristianismo. El aprendizaje de la lengua indígena por el misionero significó en muchos casos, según Bartolomé Meliá, “un verdadero acercamiento o una conversión del misionero a la mentalidad indígena”. Desgraciadamente, la mentalidad contra-reformista y recelosa de Felipe II prohibió que nadie escribiera “cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir de (los) indios”, obstaculizando esta corriente de apertura y mestizaje cultural, que de todos modos siguió adelante produciendo, como luego veremos, valiosos frutos mestizos.

De igual manera, en lo que se refiere al Renacimiento, no hay que olvidar que la conquista de América fue obra no de las *élites*,

sino del pueblo español, y que ese pueblo estaba saliendo del crisol de la Reconquista, crisol de guerra, pero más todavía de convivencia con el árabe y el judío, y por lo mismo abierto o propicio a la simbiosis, como se ve, a efectos literarios y artísticos, en el mozárabe y en el mudéjar. También debemos recordar que España fue el país de Europa más resistente a la avasalladora influencia de la Italia renacentista. España no aceptó el Renacimiento como ruptura absoluta con su pasado gótico cristiano. Y esas profundas corrientes, que podemos llamar nacionales y populares, resistentes al Renacimiento -esas corrientes que produjeron el romancero, el teatro popular, la picaresca, *La Celestina*, el ojo y la prosa de los cronistas, el espíritu franciscanista, etc.- fueron las que establecieron contacto, pueblo a pueblo, con el indio.

Veamos ahora la situación y la disposición de la otra parte. El indio es el vencido, el presionado por una cultura nueva que avasalla con fuerzas superiores. El cacique don Gonzalo, por los años de 1546, cuenta a Girolano Benzoni con amargura el dramatismo del primer encuentro y cómo fue el llanto de sus mujeres lo que motivó que los indios nahuas y sus confederados abandonaran su decisión de luchar hasta el exterminio. En otras crónicas y en otras regiones de Nicaragua parece que la “pacificación” fue más fácil y rápida. Sin embargo, no hay que olvidar que contra el puño de hierro de Pedrarias, los indios de Nicaragua inventaron una inteligente, original y desesperada forma de huelga que impresionó a la mayoría de los cronistas y autoridades. Como dice, entre otros, Gómara: “No dormían con sus mujeres para que no pariesen esclavos de españoles”. ¡Este ancestro libertario no lo debe olvidar nunca un nicaragüense! ¡Quienes lo han olvidado se han arrepentido luego!

Reduciéndonos al camino que nos hemos trazado -que es el de las huellas literarias del mestizaje-, esta actitud inicial del vencido nos ha quedado registrada, por lo menos, en un cronista: en fray Bartolomé de las Casas. En su *Apologética historia* escribe: “Lo que (los indios de Nicaragua) en sus cantares pronunciaban era recontar los hechos y riquezas y señoríos y paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los

cristianos, la venida de ellos y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron. Otros cantan la velocidad y violencia y ferocidad de los caballos; otros, la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y el no menos feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos, pues siendo tan pocos, a tantas multitudes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga, la encarecen allí, representando sus miserias y calamidades”.

¡La primera manifestación literaria del indio -en el choque y confluencia de los dos ríos- es un canto elegíaco y de protesta!... Si colocamos este dato al lado del diálogo entre el cacique Nicaragua y Gil González, tenemos bien establecida, sin salirnos de la palabra, la genealogía de nuestra dualidad. Nuestro mestizaje literario tiene dos cunas contradictorias: diálogo y protesta.

Hemos llegado, pues, a la dramática confluencia de los dos ríos. Para una mejor comprensión y perspectiva del acontecimiento, es importante tener presente que la invasión cultural y lingüística de España es en ese momento la postrera (aunque la más conflictiva) de una larga serie de invasiones anteriores. Al llegar los españoles, los chorotegas de lengua mangué -según dice, entre otros, Oviedo- se tenían por “los señores antiguos e gente natural” de nuestro país, mientras los nahuas o nicaraguas; “y su lengua eran gente venediça” (recién llegada), que invadió y desplazó a los chorotegas.

La lengua nahua estaba, al llegar los hispanos, en un proceso imperialista: Ya se había convertido en la “lengua franca” o comercial de casi todas las culturas indias de la provincia, y fue aprovechándose de su “sistema circulatorio” que el castellano realizó su penetración y dominio. También los maribios eran pueblos invasores, aunque se ignora la antigüedad e historia de su invasión. Luego, a través de las tradiciones de los mismos indios y de la arqueología, se sabe de otras anteriores invasiones sureñas -de culturas de parentesco chibcha-, como también de las invasiones norteñas de los olmecas, de los toltecas o de los teo-

tihuacanos, luego la de los aztecas, etc. Tales invasiones significaron revoluciones o transformaciones culturales profundas; simbiosis de lenguas; nuevas religiones y cosmogonías; imposición de sistemas militaristas; sacrificios humanos, sometimientos, tributos, esclavitud o desplazamiento de poblaciones. Tales invasiones, sin embargo, como dice Erick Wolf, “fueron incapaces de triunfar sobre el carácter esencialmente insular de la sociedad indígena mesoamericana”. En cambio, la nueva invasión -la española- hizo dar un salto hacia la universalidad a todas esas culturas dispersas, pero también las cuestionó y sacudió hasta sus raíces por un cambio social y una penetración religiosa hasta entonces desconocidas y además radicales.

Volvamos a nuestro tema literario. Los dos ríos se han unido, pero a medida que sus aguas revueltas corren en el tiempo observamos la formación de dos corrientes superpuestas e incomunicadas: una arriba, en la superficie, de *literatura culta*. Otra abajo, de profundidad, de *literatura popular*.

La *literatura culta*, fuera de un linaje de excelentes cronistas, no produce entre nosotros -antes del siglo XVIII- más que una mediocre literatura creadora, y ésta se da en Guatemala, capital de la Capitanía. En la agraria y provinciana Nicaragua, los pocos ejemplos que nos quedan revelan una literatura más que imitativa, servil con la peninsular y completamente alienada de la naturaleza y de la sociedad donde nace: “Escasísima” y “pobrísimas” llama el historiador Manuel Ignacio Pérez Alonso la producción literaria culta de Nicaragua de los siglos XVI al XVIII.

En cambio, en la corriente de abajo de *literatura popular*, durante esos mismos siglos se produce -de modo anónimo- una ingente creación mestiza, desde la lengua misma, en casi todos los campos literarios: lírica, teatro, cuento, refranes, leyendas, etc. Esa creación es el resultado de una sorprendente simbiosis de elementos indohispanos (apenas estudiada), que es como el boceto indeleble de todo aquello que va a caracterizar al pueblo nicaragüense. Ese boceto sufrirá -como dice Coronel Urtecho- modificaciones incesantes, pero quedará siempre un remanente, un fondo o unas raíces que siguen y seguirán, no sabemos por cuán-

to tiempo, afectando nuestra sensibilidad comunal y marcando nuestro modo de ser y nuestro estilo colectivo de pueblo.

A veces, la mezcla es fascinante, y más todavía las mutaciones que produce. Detengámonos en un ejemplo: El *Cuento de tío Coyote y tío Conejo*, el más popular de nuestra narrativa anónima nicaragüense. Este cuento narra las aventuras de dos personajes animales cuyos caracteres se contraponen: el uno -el Coyote-, ingenuo, crédulo, siempre engañado; el otro -el Conejo-, pícaro, siempre engañador. La fábula está constituida con elementos realistas de la naturaleza de la vida animal y del ambiente campesino. El Conejo en cada aventura burla al Coyote, hasta que, en el último engaño, le hace creer que la luna es un queso que está en el fondo de la poza, y que para alcanzarlo debe beberse antes toda el agua: el Coyote le cree y bebe hasta reventar. La fábula es una implacable advertencia al ingenuo. Pero si se rastrean los componentes del cuento y se conocen sus antecedentes premestizos encontramos, para nuestra sorpresa, que los dos personajes, que ya habían sido asociados por el indio, tenían antes un carácter mítico, que estudia Mircea Eliade: el Coyote, como un ser semidivino, bondadoso, quijotesco -posiblemente un antiquísimo héroe cultural y reformador religioso-, que sufre engaños e ingratitudes. Y el Conejo, un diocesillo pícaro, ingenioso y burlador, que los nahuas convirtieron en dios del pulque y de los borrachos. No puedo alargarme en un análisis minucioso de los elementos mitológicos mágicos con que los personajes y sus aventuras llegan al mestizaje. Lo sorprendente es cómo esos elementos, al contacto con la otra tradición -la hispana-, que tiene también fábulas de animales, como las de Calila e Dinna, entre otras, transforma lo mitológico en burla y lo mágico en realismo -¡quizá en este escamoteo estén las raíces de nuestro realismo mágico!-, hasta producir una contraposición del ingenuo y del pícaro que sugiere, en un boceto primitivo y tosco, un Quijote y un Sancho, pero con una moraleja brutal contra el idealista.

Transformaciones y simbiosis parecidas encontramos en *El Güegüence o Macho Ratón* y en otras obras de nuestro teatro callejero; en el canto, en las danzas, en algunas leyendas y refranes, etc. No sólo significan los primeros balbuceos de un cruza-

miento o mestizaje literario, sino algo así como las fórmulas originales de la originalidad nicaragüense.

Pero esta corriente mestiza como lo he dicho anteriormente, corre abajo, en la subhistoria, y tarda siglos en confundirse con la corriente de arriba, de la literatura culta. El fenómeno literario que removió las aguas y produjo el enriquecimiento mutuo de las dos corrientes se llama Rubén Darío. El hizo consciente el mestizaje; él hizo historia al darle verbo.

Para comprender este fenómeno debemos referirnos antes a dos acontecimientos que lo preludian y que se producen en el ámbito hispanoamericano en los siglos XVIII y XIX. El primero fue protagonizado por los Jesuitas. A raíz de su expulsión de América en 1767 inician un movimiento de apreciación del arte indígena. Clavijero en 1780 es el primero que habla de "arte " indígena. Luego Pedro José Márquez -en su *Discurso sobre lo bello en general* - incluye el arte indígena dentro del concepto de "lo bello" y por primera vez se atreve a equipar la antigüedad griega con la mexicana. Ese mismo movimiento produce a Landívar, quien redescubre e incorpora a la poesía el paisaje y las costumbres de Meso-América con su *Rusticatio Mexicana*. Pero el movimiento despertado por los jesuitas transcurrió más bien en un cauce científico, promoviendo interés y respeto por las culturas precolombinas, sin traducirse en una verdadera apertura estética que hiciera cambiar los cánones de la creación literaria. La literatura culta más bien agudizó su academismo y dependencia.

El otro acontecimiento fue el Romanticismo, pero por más que leo a sus mejores poetas y narradores no he logrado explicarme por qué nuestros románticos hispanoamericanos, que, al parecer, conocieron las fuentes europeas del pensar y del sentir románticos, no profundizaron en su contenido liberador y dejaron escapar los elementos de su filosofía y de su estética que mejor podían expresar la realidad histórica y social de América, para aferrarse a los más conservadores o convencionales; de tal modo que la mayoría de ellos a duras penas escapan del dominante neoclasicismo del XVIII o navegan costeros por la superficie emocional y retórica del movimiento. A pesar de la aguda sensi-

bilidad histórica que suscitó la revolución romántica, el indio romántico, estilizado idealmente a veces (como en el poema de Caro: *En boca del último inca*) o expresión de barbarie (como en *Facundo*, de Sarmiento, o en *La cautiva*, de Esteban Echeverría), es, en el mejor de los logros, un arqueológico pasado terminado (como *En el Teocalli de Cholula*, de Heredia) o una “desgraciada estirpe que agoniza” y cuyo destino es agotarse (como en *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín). El Romanticismo hispanoamericano no se atrevió a remover la realidad profunda del “yo” mestizo, lacra de América para el criterio racista predominante en la cultura occidental del siglo XIX. En Nicaragua, donde apenas se dio un débil florecimiento romántico, muy absorbido por la política, sí se sintió el embate del racismo antimestizo predominante en las corrientes extranjeras que pasaron por el país por la vía del tránsito -del cual es buena maestra el libro del británico Tomás Belt, *Un naturalista en Nicaragua-*, pero sobre todo, y como fierro al rojo sobre la carne de la Patria, en la política y gobierno del usurpador filibustero William Walker, quien pretendió borrar al nicaragüense -por mestizo- decretando su esclavitud.

A mí no me cabe duda que la tradición en carne viva de ese menosprecio, y del drama nacional que ocasionó una guerra (gloriosa, pero devastadora), influyó en la actitud de Rubén Darío cuando se sintió con alas poderosas para levantarse sobre América y definir y afirmar su identidad.

Porque fue Darío el primer valor que en la corriente de nuestra *literatura culta* no sólo señala lo indio como fuente de originalidad y de autenticidad literarias, sino que proclama en sí mismo, contra todos los complejos y prejuicios de su tiempo, el orgullo de ser mestizo.

En su momento más parisiense -Darío-, dueño ya del horizonte de su lengua, corre la cortina de la estética americana hasta el extremo vedado: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas; en Palenque y Uatatlán...”. Es el momento de *Prosas profanas*. Lo rodea la evocación versallesca de los Luises y las risas de la divina Eulalia, pero de pronto “*se le sube el indio*”. Todavía es “el indio legendario y el inca sensual y fino y del

gran Moctezuma de la silla de oro” -el ojo está todavía lleno de lujo imperial y su mente de neblina romántica-, pero su reacción es extrema y por un momento se deja llevar del típico penduleo del mestizo; borra de sí todo el Occidente de su canto y señala como *única* fuente de poesía americana al indio que construyó las grandes civilizaciones prehispanas.

Es una estridente clarinada. Para nuestra aventura literaria mestiza ésa es la primera y doble llamada hacia un cambio cuyo proceso aún no termina. Y es Darío mismo quien comienza a poner en obra su prédica. Ya en *Azul* había exaltado a “Caupolicán” como paradigma de “la vieja raza”. Ahora cava “en el suelo de la ciudad antigua” y

*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 *Tutecotzimí*. Es la primera incorporación del indio a nuestra poesía culta, y esa incorporación la realiza para elaborar un mensaje contra la tiranía, la violencia y la guerra.

*...Cuando el grito feroz  
de los castigadores calló y el jefe odiado  
en sanguinoso fango quedó despedazado,  
viose pasar un hombre cantando en alta voz  
un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,  
alababa a los dioses, maldecía a la guerra  
Llamáronle: -“¿Tú cantas paz y trabajo?” -“Sí”.  
-“Toma el palacio, el campo, carcajes y huepiles;  
celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles”.  
Y así empezó el reinado de Tutecotzimí.*

El indio tiene para Darío un mensaje actualizable; su pasado no está cancelado, como En el *Teocalli de Cholula*; es una fuente aparentemente cegada, lo que al golpe de la piqueta del poe-

ta descubre su manantial. Por otra parte, no sé si mis oyentes han abordado *Tutecotzimí* traspasando su envoltura romántica. Al entrar Rubén a la selva, su adjetivación es riquísima y admirablemente plástica; Rubén en la selva fusiona el Barroco de España con el Barroco de Copán:

*Junto al verdoso charco, sobre las piedras toscas,  
 rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas  
 del vaho de la tierra pasan cribando el tul;  
 e intacta, con su veste de terciopelo rico  
 abanicando el lodo con su doble abanico  
 está como extasiada la mariposa azul.*

Pero sobre todo es pasmosa la precisión y estilización indígena de sus animales: "Al viento el pavo negro su grito agudo fía".

*-El grillo aturde el verde, tupido carrizal  
 -(La ardilla cuya)  
       cola es un plumero, su ojo pequeño brilla,  
       sus dientes llueven fruta del árbol productor.  
 -La crestada cola de hierro del caimán.  
 -(El) bribón y oscuro zanate-clarinero  
 llamando al compañero con áspero clamor.  
 —"Un pájaro del bosque remeda un son de cuerno,  
 prolonga la cigarra su chincharchar eterno  
 y el grito de su pito repite el pitoreal"...*

Con tres palabras, con un juego de sonidos, a veces con la pin-celada de un solo adjetivo que traza estilizadamente el perfil esencial del animal, vemos aquí al viejo indio chorotega o n-a-grandano de la cerámica policromada regresar, por la palabra de Rubén, el mestizo, a la literatura universal.

Pero el indio no sólo se le sale al poeta como tema, sino como lengua. Carlos Mántica, en su obra *El habla nicaragüense*, descubrió en nuestro pueblo y en la prosa de algunos de nuestros narradores, un "nahuatl oculto". Leyendo a Mántica y luego sabiendo por el nahuatlista Garibay que "el nahuatl no tiene carácter de composición, sino de yuxtaposición de juicios; que no hay en

él enlace de afirmaciones, negaciones, etc., mediante partículas que indiquen la dependencia, sino más bien una simple acumulación de sentencias". recordé uno de los grandes poemas de Darío, uno de sus *Nocturnos*, aquel donde enumera y superpone imágenes:

*Y el viaje de un vago Oriente por entrevistar barcos  
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,  
y los azoramientos del cisne entre los charcos  
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia...*

Su técnica de acumulación es la misma que nos señala Garibay como característica de la lengua nahuatl. Pues bien, de este poema ha dicho el poeta y crítico español José María Valverde que:

“En su acumulación de imágenes, sólo el clima embriagado del sueño establece una conexión que la gramática ha rehusado, sin verbos ni enlaces, y así aparece un atmósfera nueva en la expresión lírica española -el uso de objetos e intuiciones por yuxtaposición, como mera materia combustible para crear un ambiente y no por concatenación lógica-. Tal atmósfera -agrega Valverde- anticipa el surrealismo, pero sobre todo, a efectos hispánicos, adelanta el alcance imaginativo de los ‘años veinte’ hasta *Residencia en la tierra*, de Neruda.”

En otras palabras, “la atmósfera nueva”, que Valverde observa tan agudamente, es el nahuatl oculto en la lengua de Rubén, que le permite producir una fecunda innovación en la poesía en lengua castellana e incluso abrirle camino a uno de sus más originales herederos, el chileno Pablo Neruda. Octavio Paz hacía notar un rasgo común a las literaturas de las tres Américas: “el uso de una lengua europea trasplantada al continente americano”. En el trasplante se han producido, sobre todo en Hispanoamérica y en Brasil, los injertos y las fusiones que han enriquecido y agilizado el castellano y el portugués hasta extremos inimaginables para los casticistas que anatemizaban a Darío: así, la lengua poética del cholo Vallejo, o la de Guimaraes Rosa en *Gran Sertón, veredas*, o la de Arguedas, en cuyos *Rtos profun-*

dos el lector casi llega a olvidar la lengua en que está escrita la novela y cree leer en quechua, tan profundamente mestiza es la identificación del dúctil castellano con ese mundo indio.

En Rubén, el indio pide y obtiene la palabra, pero quien habla es el mestizo. La mayor grandeza de Darío en su liderato poético es haber resuelto el nudo gordiano del mestizaje, apretando el nudo en vez de soltarlo, sumando en vez de restar. Darío se niega a considerar los dos factores del mestizaje como antítesis, como contradicciones desgarradoras, y los une iniciando una síntesis. Valora lo indio, pero valora también lo español. En todos los momentos estelares de su poesía americana y americanista, Darío alza como bandera de esperanza la riqueza y variedad mestizas de una raza nueva y de una cultura nueva, abonadas “de huesos gloriosos” e irrigadas por los dos grandes ríos: el español y el indio.

*Abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,*

dice en *Salutación del optimista*, condenando la mutilación de cualquiera de las dos tradiciones. Y en ese mismo poema, frente a la derrota de España en el 98, su reacción es afirmativa:

*¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue  
[músculos  
y que al alma española juzgaze áptera y ciega y tullida?*

Y su mensaje es integrador:

*Unanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos...*

Frente a Roosevelt, cuando su poesía se levanta en defensa de América, Rubén opone al “futuro invasor” los valores sumados de “la América del grande Moctezuma, del Inca y la de Guatémoc”, y los de “la América española”, con “los mil cachorros sueltos del león español”.

Aún en su visión más pesimista de América -en su oda a Colón-, Darío lamenta la pérdida o la decadencia de las dos heren-

cias, la de los caciques y la “de la raza de hierro que fue de España”. “Ya no hay Rodrigues ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños”, se lamenta en *Los Cisnes*.

Finalmente, para no extenderme demasiado en la evidencia, quiero citar aquel misterioso poema-afiche, cuya forma está tan cerca de ciertos experimentos vanguardistas y cuyo contenido es el de un brevísimo manifiesto mestizo a los nicaragüenses. Lo titula *Raza*:

*Hisopos y espadas  
han sido precisos,  
unos regando el agua  
y otros vertiendo el vino  
de la sangre. Nutrieron  
de tal modo a la raza los siglos.*

*Juntos alientan vástagos  
de beatos e hijos  
de encomenderos; con  
los que tiene el signo  
de descender de esclavos africanos,  
o de soberbios indios,  
como el gran Nicarao, que un puente de canoas  
brindó al cacique amigo  
para pasar el lago  
de Managua. Eso es épico y es lírico.*

De Darío ha dicho Carlos Martín que “en el contenido y el estilo de su obra es posible ver expresadas todas las implicaciones del mestizaje”.

Sin embargo, para captar mejor el contenido del legado dariano, creo que debemos preguntarnos ¿qué es “lo español” para el mestizo Darío? ¿Qué es lo indio?

Sobre lo español en Darío poco tendríamos que agregar a lo mucho que se ha escrito.

El dice y repite:

*Yo siempre fui, por alma y por cabeza  
español de conciencia, obra y deseo...*

Su españolidad resucita todas las tensiones y fuertes contrastes del español esencial, pero a la sordina, o si se quiere, tropicalizado. Resucita a Séneca, el voluptuoso que escribía tratados ascéticos. Resucita el Don Juan -cristiano y musulmán ante la mujer-, cuya dualidad plasmó la bastardía y el mestizaje de América, que Rubén carga como un drama en su vida familiar y amorosa. Resucita y encarna a Segismundo, el de *La vida es sueño* que pasa sin transición (como toda la política hispanoamericana) de la miseria e impotencia del prisionero al poder real, y del poder de nuevo a la prisión, y otra vez de la prisión al poder. Encarna la dualidad “idealismo-realismo” del Quijote y de Sancho. Nunca se pudo decir tan ciertamente que la tercera parte del Quijote es América, como la cosmovisión americana de Darío. La España interior de Rubén es hazañera, impulsora de hazañas: “Mientras haya...

*Un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, ¡vivirá España!*

Su español es un español buscando la América oculta. Pero el poeta -y en esto hago énfasis porque para Darío no hay futuro sin pasado- nutre de tradición su hazaña revolucionaria. No quema su pasado, como es tópico en nuestra historia continental. Al contrario, si analizamos su hispanidad literaria, nos encontramos con un genial contabilista que se apodera de lo mejor de su herencia cultural. Así escribe:

“El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: ‘Este -me dice- es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste el Lope de Vega; éste, Garcilaso; éste, Quintana’. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas.” La lista hay que completarla a través de todas sus obras, y el resultado literario es que, como

dice Octavio Paz: “Con Rubén Darío el español se pone en marcha otra vez”.

¿Y el indio, preguntémosnos ahora; qué es “lo indio” en el legado de Darío?

El literato Rubén Darío se enfrenta aquí con una herencia sin letra, sin escritura. Quedan a salvo algunos libros esotéricos, como el *Popol-Vuh* o el *Chilán Balam*; como algunos dudosos poemas de Netzahualcoyotl (en tiempos de Darío aún no se habían descubierto y traducido los poemas con que Garibay y Miguel-León Portilla enriquecieron nuestra tradición nahuatl), quedaban tradiciones apasionantes, como la de Quetzalcoatl, y figuras señeras rescatadas por los primeros cronistas e historiadores de Indias. No había una verdadera literatura -como lo era la española- que conservara sin pérdida de la forma y de las esencias, la psicología y las creaciones de esos pueblos. Rubén se aferra a lo poco que la historia de entonces le ofrece. Repite nombres paradigmáticos: “Moctezuma, de la silla de oro”; “el inca sensual y fino, Cuahtémoc”... Pero promueve, a través de ellos, una búsqueda, una peregrinación mental hacia el misterio indio. En su *Estética de los primitivos nicaragüenses*, Rubén escribe: “la antigua civilización americana atrae la imaginación de los poetas”. El poeta debe “arrancar de la cantera poética de la América vieja, poemas monolíticos, hermosos cantos bárbaros, revelaciones de una belleza desconocida”. “El arte entonces tendría un estrechamiento nuevo”. El indio no es algo textual, sino que fue y sigue siendo “la América oculta” que hallar y descifrar. Es un reto. El indio está detrás de la lengua, detrás del pensamiento mismo occidentalizado. El indio está dentro: somos su cuna y su fétetro.

Las grandes ciudades solitarias, los teocalis imponentes, las estatuas, el arte, los glifos sugestivos, las tradiciones enterradas que la arqueología va sacando a flor de cultura, vienen y vendrán en auxilio de las intuiciones de los poetas, y es como una profundidad cada vez mayor y más atrayente en que buscamos nuestra identidad insaciable e interminablemente.

Yo llamé a Tikal: Atenas muda. Esa es la diferencia con la otra tradición que nos llega diáfananamente a través de la letra. Atenas nos habla. Los mayas, en cambio, nos traspasan su legado en una forma silenciosa parecida a la comunicación del amor.

Debo poner punto final.

En realidad a lo que hemos llegado —en el proceso literario de nuestro mestizaje— es apenas al punto de partida. Rubén solamente nos abrió la puerta. Tras de él, la literatura hispanoamericana ha seguido una rica trayectoria de búsquedas e incorporaciones. Del Tutecotzimí, de Rubén, a la novelística de Miguel Angel Asturias, o al Misterio indio, de Joaquín Pasos, hay un fecundo proceso de mestizaje consciente y adrede. ¡Bienaventurada y fecunda contradicción la de Hispanoamérica, cuya literatura, a medida que se aleja del indio como origen, paradójicamente se acerca a él como originalidad.

1981

## VI

# **Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa**

## Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa

*A Claire Pailler*

**E**stamos viviendo una etapa difícil para el creador literario. Todo período revolucionario es rico pero difícil porque enciende impacencias e incomprensiones del oficio literario. Hay mucho que decir (¡tenemos tanto que decir!) que fácilmente se pierde de vista el “como” decirlo. Y la poesía reside, precisamente, en eso: en la aventura del cómo se dice lo que se dice.

Otros lo plantean de otra manera: escribir para que lo entienda el pueblo. ¡Error! Yo voltearía la fórmula. Yo diría más bien: entender al pueblo para escribir.

Fijémonos en esto: las revoluciones siempre comienzan hablando el lenguaje del régimen que han tumbado. Son sus poetas los que descubren y acaban imponiendo la lengua nueva de la Revolución. A veces hasta pagan con sus vidas la invención: los extrañan, los creen insumisos, discolos, pero lo que hacen es hablar la lengua futura. Ellos salvan a las revoluciones de que sigan hablando una lengua impropia y superada, una lengua no revolucionaria.

En Nicaragua, dichosamente, la revolución ha irrumpido pronunciada por poetas. Parece que la lengua ha estado preparándose con anticipación, adelantándose, en venturosas incursiones, hacia el futuro.

Ernesto Cardenal escribió este epigrama sobre uno de tales poetas:

*Aquí pasaba a pie por estas calles, sin empleo ni puesto,  
y sin un peso.*

*Solo poetas, putas y picados conocieron sus versos.*

*Nunca estuvo en el extranjero.*

*Estuvo preso.*

*Ahora está muerto.*

*No tiene ningún monumento.*

*Pero*

*recordadle cuando tengais puentes de concreto,  
grandes turbinas, tractores, plateados graneros,  
buenos gobiernos.*

*Porque él purificó en sus poemas el lenguaje de su  
pueblo*

*en el que un día se escribirán los tratados de comercio  
la Constitución, las cartas de amor, y los decretos.*

Digo todo esto como introducción porque debajo de la breve exposición que voy a hacer -sobre la literatura nicaragüense y sus relaciones con la francesa- lo que queda de trasfondo es algo muy serio: es el ingente trabajo de toda una serie de poetas por crear, en cada caso particular, el lenguaje de su tiempo. O dicho de otra manera: es lo que el poeta ha tenido que trabajar para hacerse con una lengua que lo exprese. Francia tuvo el privilegio -durante el tiempo que vamos a historiar- de contar con el arsenal poético, que sirvió para renovar otras poesías y otras lenguas. Porque hay dos revoluciones francesas: por la primera la libertad se hizo historia. Por la segunda el verbo se hizo libertad.

Comenzaremos el recorrido con nuestro jefe de filas, Rubén Darío. Hay un libro básico escrito en 1925 por Erwin K. Mapes: *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío* que doy por conocido, junto con tantos otros, en orden a la intimidad y al detalle de la relación Darío-Francia.

Mi observación quiere ir, más que al detalle, a lo esencial de esta relación. Por lo general se habla, como el título de la obra de

Mapes, de la “influencia francesa” en Rubén Darío. Creo que el enfoque es otro. No se trata de influencias. Se trata de un genio poético que, para expresarse, se encuentra con una lengua cansada, poco dúctil para las exigencias del tiempo y de los cambios sufridos por el hombre de lengua española en sus últimos siglos. Se trata, pues, de reformar, de renovar el instrumento expresivo. Y Rubén advierte, al conocer el francés y la literatura francesa, que allá se ha operado y se están operando una serie de revoluciones que no ha sufrido el castellano. Entonces toma lo que su instinto literario y su fabuloso conocimiento poético de la lengua le hacen ver que es asimilable, asumible y eficaz para renovar su poesía y su idioma.

Al principio los críticos superficiales y conservadores lo atacan de galicista. Era una miopía absurda.

Darío es un filtro milagroso. Claro que sabemos de dónde vienen sus alquimias, pero el producto no es gálico, no es afranceado: es absolutamente español, un español nuevo, elástico, dúctil y puro.

Mapes hace una advertencia de crítico inteligente:

“En general, al estudiar al arte de Darío en *Prosas Profanas*, debemos insistir en lo que ya dijimos respecto de *Azul...*: no se busque en él influjos directos de un solo poema o de un solo autor. A medida que madura, se observa en él una tendencia creciente a combinar los elementos que le agradan, seleccionándolos en un gran número de autores, pertenecientes muchas veces a escuelas literarias diferentes. Forma así por lo general, un nuevo producto, integrado de ingredientes tan diversos y mezclados, que se pierde su origen casi por completo”. Y Paul Groussac dice:

“Las reminiscencias que lo inspiran son muy numerosas: tanta gente pasa por un camino que las huellas se confunden y, como dicen los arrieros, “la pista se borra”. Es probable que estas complicadas reminiscencias muy a menudo sean inconscientes”.

“Forma un nuevo producto” nos dice Mapes. Pero no se trata, como Mapes cree, de “los elementos que le agradan”, ni tampoco se trata solamente de un producto personal.

Lo que Rubén saca de su filtro es un nuevo español. La lengua futura. La lengua que va a hacer posible a la literatura hispanoamericana dar un salto gigante y colocarse al poco tiempo en la primera línea, en la avanzada de la literatura mundial.

Cuando uno conoce los modelos que Darío tuvo para su labor, cuando uno investiga y estudia caso a caso la formidable tarea de transformación operada por su genio -sus procedimientos de trasvase fonéticos, rítmicos, sintácticos, formales- uno casi se indigna de que esa operación de paciencia, de maestría, de estudio y de luminosas intuiciones se despache con la sola palabra superficial de “influencias”.

De influencias puede hablarse -¡y no siempre!- cuando se lee la obra de la generación modernista posterior a Rubén. Y digo “no siempre” porque mientras en algunos poetas de esta generación sólo se advierten los efectos de una imitación -a veces hecha con dignidad- en otros se aprecia que la lección de Darío ha sido aprendida.

Pero, hay algo más que decir sobre esta generación y sus relaciones con la literatura francesa. Lo diré con palabras de Julio Valle Castillo: “Las traducciones de los parnasianos y simbolistas hechas por Ricardo Contreras, Modesto Barrios, Román Mayorga Rivas y Alfonso Cortés, ponen de manifiesto que los nicaragüenses de ésta generación, conscientes de su tendencia, se procuraron las fuentes genuinas”.

Y agrega el mismo autor: “Al margen de Darío y del *Responso* que le cantó a Paul Verlaine, Mayorga Rivas tradujo ocho poemas del Pobre Lélian: *El bandolín sonoro*, *A la sordina*, *Safo*, *Paseo sentimental*, *Las conchas*, *Sabia canción*, *Coloquio sentimental* y *Romanzas sin palabras*, más cinco piezas de Longfellow: *Idilio*, *Día de lluvia*, *Se muere el día*, *La flecha y el canto* y *Consuelo*, y dos de Edgard Allan Poe, el Celeste Edgardo: *Estrellas fijas*

y *Ulalume* -los poetas norteamericanos puestos de moda por Charles Baudelaire, padre del simbolismo- integrando con estas traducciones, posteriormente, una sección entera de su poemario, *Viejo y nuevo* (1915). Igualmente Cortés, vertió cuatro poemas de Verlaine: *En el Calvario*, *Un crucifijo*, *Yo he habitado...* y *Pensamientos de la tarde*; y varios textos de otros simbolistas: *Brisa marina* de Mallarmé, *Rodopa* de Moréas, *Fragmento de Jammes*, *Nous sommes, oh mon Dieu* de Guerin y *El cuervo* de Poe, recogidas tardíamente bajo el título de *Por extrañas lenguas*. Al ser Verlaine el poeta más admirado, leído y traducido, su influencia fue la más generalizada. El subjetivismo simplista de los poemas de Santiago Argüello: *Saca miel*, *Nunca, nunca, nunca...*, *Elegía quinta* y *Laxidad*, que son sin duda de los más afortunados suyos, posee franca raíz verlainiana, y no sólo por el tono, sino por un recurso estilístico: la consonancia por forzada del acento secundario, que produce fluidez y musicalidad jugetona. Asimismo Cortés echó mano de la recurrencia en los siguientes poemas: *Raquel*, *Verano* y *En el sendero*. *Las flores del mal* de Baudelaire fueron hartamente leídas por la mayoría de estos poetas y exaltados por Olivares en un poema con el mismo nombre, incluido en el *Parnaso Nicaragüense* (1912). Su influjo incrementó la expresión refinada y difícil por la que propugnaban; así germinaron una serie de poemas vagos, inefables, delirantes y sugerentes, iluminados por una calma miedosa en Lino Argüello (*Signo*, *Siesta* y *Rimas*); y otros, de Florez Z. (*A María Inmaculada*) y de Sáenz Morales (*Sin rojo*), en los que se reconocen las *Correspondencias*. La mallarmeana traslación al verso de las señas domiciliarias y las fechas, se identifica en Lino Argüello (*El sol de un sonetillo*). Mallarmé, Moréas y Maeterlink se contaban entre las lecturas de cabecera de Vanegas, Montiel, etc., y Rimbaud, inaccesible entonces, se halla con su soneto de las vocales y las *Iluminaciones*, en algunas vocales y mayúsculas floridas de Pallais, y con su *Barco ebrio* en el *Barco pensativo* de Cortés.

Cierto tópico, o mejor dicho ciertas campanadas, las de los ángelus matinales y vespertinos, que se oían en las barriadas nicaragüenses (*Angelus* de Vanegas, *Angelus* de Olivares, *Angelus* de Cortés y *Angelus del suburbio* de Lino Argüello), proce-

dían *Del ángelus del alba al ángelus de la tarde* de Jammes. De tal manera que los simbolistas no les eran ajenos; por el contrario, simbolistas franceses y belgas resultaban familiares a nuestros poetas modernistas. Pero los tres que los aprovecharon óptimamente, convirtiéndose en hijos legítimos suyos y a su vez, en matricidas fueron Solón Argüello, Pallais y Cortés.”

Yo confieso que conozco muy poco la obra de Solón Argüello. Por más que he puesto todo mi interés, apenas he llegado a completar la lectura, espigando antologías y alguno que otro inédito original, de una docena de poemas a lo sumo. Pero sí puedo hablar con conocimiento de Azarías Pallais, y de Alfonso Cortés cuyas obras conozco por entero y a quienes traté como amigos. Tanto el uno -el dulce y mínimo Azarías, hermanito de cabras y de ardillas- como el otro, el alucinante y alucinado Alfonso, fueron continuadores, en el orden creador, del maestro alquimista transformador de lengua y de poéticas: Darío.

De Azarías H. Pallais dice Stefan Baciú con gran acierto y penetración: “Formado en un ambiente simbolista, en *Brujas de Flandes*, Pallais escogió esta ciudad belga, como ciudad tutelar de su poesía; en sus poemas existe tan grande número de elementos poéticos simbolistas que a primera vista cualquier lector estaría atento a incluir al poeta en la llamada escuela “Post-simbolista” que de hecho, jamás ha existido.”

No se trata, sin embargo, de impresiones de lecturas superficiales, sino de una tentativa de fijar con seguridad el lugar del poeta en la poesía contemporánea de América. Afirmar que él fue un poeta simbolista o “post-simbolista”, por sentirse traído hacia ciertos elementos poéticos que los simbolistas usaban, sería un error imperdonable... Además de varios elementos poéticos usados por los simbolistas en la época de oro de la escuela, encontramos en Pallais otras referencias directas del arsenal simbolista. Así, no solamente los monjes y los monasterios, los números simbolistas (tres, siete) y los caballeros de la Edad Media, son encontrados con frecuencia en casi todas las poesías de Pallais. Más todavía: encontramos los colores preferidos de los poetas simbolistas, como también aquella típica atmósfera fantástica, que pre-

domina en los versos de los poetas “raros”. Como para confirmar las preferencias de Pallais, aparecen en sus poemas varios nombres de poetas simbolistas, aquellos que fueron ídolos de la escuela. Para citar siquiera algunos, nombraremos a Barbey d'Aurevilly, Poe, Villiers de L'Isle Adam, Baudelaire, Mauclair, Paul Fort, Roderbach, Maeterlink, Francis Jammes y Jean Moréas (el griego Papadiamatopoulos cuya poesía fue tal vez para Pallais, una unión entre los simbolistas y un cierto clasicismo griego). Pero aparecen también ciertos poetas latinoamericanos, como Asunción Silva, Guillermo Valencia, Porfirio Barba Jacob, Rafael Arévalo Martínez, que aunque menos conocidos en el panorama literario universal, pueden ser colocados al lado de los europeos. A pesar de citarlos, Pallais jamás los imitó. Esta es la primera razón por la cual no podrá ser tachado de simbolista. Si lo hubiera hecho, hoy no pasaría de ser una de las caricaturas mencionadas por Andrade Muriey. La extraordinaria capacidad creadora de este poeta le ha permitido asimilar un material, que, para cualquier otro poeta de nuestros días hubiera significado una muerte cierta.

La originalidad intelectual y poética de Azarías H. Pallais, le permitió que, aunque alimentándose del simbolismo, fuese un poeta genuinamente moderno, o si esta fórmula me fuera permitida: un simbolista ultra moderno. Esto representa mucho, en una época en que los supra-realistas, ya eran considerados anticuados.

De Alfonso Cortés me llevaría una conferencia entera establecer las extraordinarias transformaciones que se operan en su poesía, desde las fuentes o modelos franceses, leídos, hasta su resultante final, originalísima y de una inquietante inquietud metafísica. El cosmos poético de Alfonso es como un país suyo, propio y fantástico en el cual, todo lo trasplantado adquiere una naturaleza vista desde el otro lado de su misterio. Y Alfonso no es el fruto de una inspiración, de un sueño, de su locura genial. Su obra es la obra de un poeta, que, como él decía, “no quería imitar a nadie”; de un poeta que traduce, estudia, afronta los problemas de su lengua, batalla, como él también decía, por “sustantivar el adjetivo”; batalla, por rehacer con su originalidad recursos que

encuentra eficaces para su expresión. El colorido, por ejemplo, de los simbolistas, pasa a ese país suyo de que he hablado, a crear perspectivas, distancias y espacios no solo originales sino prelu-diantes del surrealismo. Las *Correspondencias* de Baudelaire -otro ejemplo- se expanden, se entrecruzan, adquieren proyec-ciones inesperadas en ese país esotérico y meta-real donde Cor-tés vive. El no imita, crea.

De los dos grandes poetas modernistas, Azarías Pallais vivió en Brujas de Flandes (su ilusorio refugio), pero pocos poetas mo-dernistas fueron tan nicaragüenses como él. Y Alfonso Cortés vi-vió en un mundo de éxtasis creado con apelaciones y recursos franceses -pero también nicaragüense. Es el mundo o el sobre-mundo de los tejados de León. Aquel de su poema:

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

Pasemos ahora al movimiento de *Vanguardia*.

Se pudiera creer que al reaccionar contra Rubén -en el pri-mer momento del movimiento en que, como hijos, queríamos afirmarnos contra el padre- abominaríamos de lo francés, tan li-gado o tan presente en Rubén.

Pero fue lo contrario: nos dimos cuenta a tiempo que Francia estaba desarrollando una gran literatura nueva de independ-encia, de liberación, de reacción contra la otra Francia -parna-siana y simbolista- que había nutrido al Modernismo y llegado a su desgaste. Se ha dicho que Luis Alberto Cabrales nos vinculó con Francia y Coronel Urtecho con Estados Unidos. Esto es ver-dad sólo en cierta medida. Coronel leía bien el francés y conoció mucho de la nueva literatura francesa pero el texto que nos des-cubrió la literatura de vanguardia de Francia -dándonos la pista para perseguir a los nuevos poetas y sus obras- fue una anto-logía en dos tomos (de poesía y de prosa) que nos facilitó el Direc-tor de *El Diario Nicaragüense* Pedro Joaquín Cuadra. Así co-

menzamos a traducir en equipo. Con un diccionario y desde la altura, apenas municipal, de la torre de la iglesia de la Merced, establecimos nuestras relaciones poéticas con el meridiano de París.

Hablando de esa etapa inicial de nuestro encuentro y relaciones con las letras francesas, escribí en mis *Memorias del movimiento de Vanguardia* en el libro *Torres de Dios*: “Nosotros 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 alto de esas lecturas, donde se van sumando los nombres de Guillaume Apollinaire, Valery Larbaud, Giraudoux, Cocteau, Cendrars, Claudel, Max Jacob, André Salmón, Raymond Radiguet, Paul Morand, Georges Duhamel, Gide, Montherlant, Jules Supervielle, etc., abrimos nuestros primeros caminos”.

Jorge Eduardo Arellano ha tenido la gentileza y la paciencia de copiar y reunirme en una antología la mayor parte de las traducciones que hicimos en la primera etapa del movimiento y que publicamos en el suplemento *Vanguardia* en Granada.

Es interesante anotar el criterio y la actitud con que, desde el primer momento, afrontamos el mundo efervescente y variadísimo de la poesía de vanguardia francesa... En casi toda América, los poetas o grupos de poetas que realizaron esta misma operación, fueron atraídos y se enfilaron en una u otra de las tendencias -o de los “ismos”- que componían el mapa de la nueva poesía francesa. Nosotros, en cambio, desde el primer momento, tomamos una actitud ecléctica e integradora. No nos interesaron las escuelas sino la poesía; nos importaban los resultados, porque lo que buscábamos no era imitar, ni tomar posiciones de moda, sino nutrir nuestra propia originalidad.

Muy al comienzo del movimiento presentamos en *Vanguardia* la nueva poesía francesa. Quiero leerles la presentación que

publicamos, por lo menos unos párrafos que, aunque escritos con una prosa novata y con un vocabulario crítico demasiado juvenil, e inexperto, prueban que, aunque estábamos renegando de Rubén, en esos momentos lo que hacíamos, frente a la literatura francesa, era continuarlo en su mejor herencia.

Oigamos esos párrafos:

“Presentamos la poesía francesa por sus indiscutibles influencias en el desarrollo de la literatura nueva. Históricamente visto, el movimiento de vanguardia ultramoderno parece una prolongación y decadencia del Romanticismo. Pero, en realidad, entre algunos de los grandes maestros del Simbolismo y hasta en los últimos de los Románticos se descubre la semilla de las tendencias modernas que se distinguen por su aspiración a una poesía pura que haga consistir su encanto en algo que esté fuera de todos los elementos ya convencionales y consagrados, y además en su culto a la originalidad y particularismo, o sea el que la poesía responda a la autenticidad íntima y a la libertad completa de cada cual (...). La poesía nueva francesa nos enseña a crear una poesía que crea sus propias leyes.

Presentamos la poesía francesa por ser ella en su audacia la cátedra donde se fundan tantas “escuelas” conocidas por todo el mundo. El ambiente de Francia es favorable para éstas. La vida literaria de París hecha de círculos y reuniones de café se presta a la formación de dichas escuelas literarias, las más de las veces fugaces y que no tiene otra importancia real que la de prestar ayuda a la memoria del aficionado o historiador.

Es incontable el número de escuelas literarias que ha visto la poesía francesa, mejor dicho, la literatura de los últimos tiempos; y todas ellas son manifestaciones de ese “particularismo” que al principio señalábamos como carácter de la poesía de *Vanguardia*.

Muchas veces una escuela de pintores dio origen a una escuela de poetas bautizados con el mismo nombre. Así el Cubismo inventado por Pablo Picasso tuvo como jefe literario al gran poeta

Guillaume Apollinaire, muerto prematuramente al finalizar la guerra. O, a veces, al contrario, como en el caso en que un poeta italiano y al par francés, Marinetti, arrastró con el Futurismo a un buen número de pintores.

Pero una escuela no puede contener a un poeta íntegro, ni menos a un grupo de éstos, siendo un círculo cerrado por definición. Así vemos que poetas que por un tiempo pasaron como cubistas -compañeros de Picasso: André Salmon y Max Jacob- fueron catalogados como Fantasistas o Imaginistas y son reconocidos hoy simplemente como excelentes poetas.

Por curiosidad y referencia se pueden citar algunos motes de las escuelas o movimientos de Francia: Unanimismo y Simultaneísmo, Dadaísmo, Superrealismo, Populismo... Finalmente, lo que existe no son escuelas, sino poetas y sus experiencias las que nos interesan. Estos los iremos citando y mostraremos sus obras a su debido tiempo y en su debido orden”:

¿Qué significó para nosotros, qué mundos literarios nuevos nos abrió esa poesía?

Antes de dar algunas pistas para contestar tales preguntas, debo decir lo siguiente: también nosotros -como dice Valle Castiello de los Modernistas- “nos procuramos las fuentes genuinas”.

El leerlos y traducir en equipo lo hicimos con disciplina y estudio. Nos proponíamos una renovación, nos proponíamos llevar a su pleno desarrollo una literatura nacional y entendimos o intuimos que nuestra misión no era sumergirnos en lo provinciano sino sacar lo provinciano, sacar lo vernáculo, a lo universal. Para eso necesitábamos conocer nuestro tiempo, conocer los grandes aportes literarios renovadores universales. Estudiarlos y enriquecer con ellos nuestra empresa.

Creo que todo el grupo fue marcado por un gran poema inicial. Por el poema *Zona* de Guillaume Apollinaire.

Internamente fue para nosotros como un poderoso manifiesto de liberación con infinitos caminos de exploración. Cendrars,

con su *Prosa del Transiberiano* agregó nuevas tentaciones de aventura.

Yo he dicho en otra ocasión que nuestra Vanguardia, dicha en ideograma fue: Picasso + la Coatlicue. Es decir: la novedad hacia atrás sumada a la novedad hacia adelante. Picasso, simbolizando la revolución de lo europeo y de lo occidental abriéndose a todos los aportes, hasta los más primitivos, de la historia de la cultura. Y la Coatlicue, la escultura tremenda de la tierra hecha por los aztecas, simbolizando la recuperación de todo el mensaje indígena y terrestre de América.

Sigo creyendo en ese ideograma. Pero, desde el punto de vista literario yo sustituiría en este momento a Picasso por Apollinaire. El poema *Zona*, como la *Oda a Rubén* de José Coronel, fue un lanzamiento. De sus versos salimos a un mundo nuevo y con un ojo nuevo.

De todo el grupo de *Vanguardia* posiblemente fuimos Joaquín Pasos y yo los más alimentados por la literatura nueva francesa.

Luis Alberto Cabrales, quien como se ha dicho fue uno de nuestros vínculos con Francia, poco debe a la poesía nueva. Sus influencias francesas más profundas vienen de los clásicos franceses y de Charles Peguy a quien tradujo con gran amor en varias ocasiones. Pero conocía lo nuevo y ese conocimiento robusteció su originalidad inventiva. El otro, mayor que nosotros, Manolo Cuadra era un mal lector pero fue influido gravemente por Arthur Rimbaud y su *Barco ebrio*. En los momentos más venturosos de su garbo poético Manolo fue un navegante de ese barco.

José Coronel, que fue nuestro maestro en traducciones, y el más asiduo traductor de poesía francesa, ha incorporado a su libro *Pol-lad'ananta-katanta-Paranta* algunas de esas traducciones que, en realidad son verdaderos poemas; pero en su poesía propia y original no queda huella de influencia alguna. Coronel es un admirable borrador de huellas. Lo único que nunca pudo borrar es su parecido físico y un poco también mental, por lo chispeante y prestidigitador poético, con Jean Cocteau.

Pasemos ahora a Joaquín Pasos. En su obra, o mejor dicho detrás de su obra -tan breve y tan variada- está Apollinaire, está Cocteau (mucho de la traviesa alegría de Joaquín es contagio de Cocteau), están las excitaciones viajeras de Paul Morand, de Blaiser Cendrars y de Valery Larbaud. Y más en la sombra están Philippe Soupault, o Pierre Reverdy, o Breton. Pero ¿qué están haciendo? En eso es lo que Joaquín se fija: observa el oficio. Aprende. Se toma sus libertades, se roba sus fórmulas secretas para su lengua. Por ejemplo, ¡no se ha hecho un sondeo serio y profundo de toda la literatura que hay en esa terrible elegía de su último poema: el *Canto de Guerra de las Cosas!*. Los más grandes poemas modernos: *Zona*, *Tierra Baldía*, *Altazor*, etc., circulan como ángeles irreconocibles y ahogados en la sombría corriente de su apocalipsis.

Finalmente: quiero anotar mi deuda con Francia en mi poesía. Mi deuda con Paul Claudel y su versículo bíblico, deuda que se prolonga por un largo camino de estudio de la Biblia y a través de ella, por comparaciones con los grandes textos de literatura orales y de sus recursos estilísticos tan importantes para re-encuentrar o por lo menos intentar el encuentro o la invención de ritmos más funcionales para la expresión de un pueblo agrario y campesino como el nicaragüense. Mi deuda con los poetas viajeros que ya cité: Blaise Cendrars, Morand, Larbaud que a Joaquín Pasos lo arrojaron a grandes viajes imaginarios y a mí me sirvieron para el viaje interior dentro de mi Patria. (Los críticos que han estudiado *Poemas nicaragüenses*, salvo Rothschuh, poco se han fijado en la dinámica itinerante, en el ojo viajero del poeta de ese libro descubridor de su tierra). Mi deuda también con el gran francés uruguayo Jules Supervielle. Como le decía a su hijo, una vez en París, fue Supervielle quien me enseñó a hacer poesía a caballo. No se puede andar a caballo en un soneto. El soneto es el paso cadencioso de una mujer que sube unas gradas de mármol. No se puede andar a caballo con ciertos metros tradicionales que derivan del paso del baile. Ni con ciertas rimas. El caballo pedía otro ritmo más libre y primitivo. Supervielle lo ensayó en la pampa uruguaya. Y yo aprendí de él la lección en francés.

Creo que aquí debo terminar. No hay tiempo para seguir adelante, para hablar de la siguiente generación tan rica en creación y en experiencias de trasvase cultural. En esa generación del 40, Cardenal poco le debe a Francia, pero Mejía Sánchez sí le debe, y más todavía Carlos Martínez Rivas, ese nieto de Baudelaire que lleva a la poesía nicaragüense a un estado de lucidez nunca antes alcanzado.

Para Baudelaire como para Carlos la poesía “es producto de la inteligencia y del cálculo”. Cantando a J. Pasos, Carlos Martínez ha escrito esta estrofa:

*De este modo elegías tú el adjetivo,  
la palabra y el verso cuyos rítmicos  
pasos como los de un enemigo acechabas.  
Hacer un poema era planear un crimen perfecto.  
Era urdir una mentira sin mácula  
hecha verdad a fuerza de pureza.*

Pues bien, esta estrofa, en realidad no define la poesía de Joaquín Pasos, autodefine la propia y lúcida de Carlos Martínez Rivas.

Con muchos otros críticos de la poesía nicaragüense, dos italianos: Francesco Tentori y Giuseppe Bellini, y un uruguayo: Angel Rama, coinciden en señalar como una característica permanente de nuestra literatura su capacidad de apertura a lo universal sin pérdida de la originalidad. “El poder ser cosmopolita sin perder su indio interior”. Y Angel Rama dice: “Parte de su gloria ha sido esa capacidad para manejar los materiales que llegaban imperiosamente a sus costas, separar lo bueno de lo malo y ser capaces de elaborar sobre todo ello un producto propio y auténtico.”

Rubén Darío nos dio un ejemplo más dinámico de esta operación. Cuando escribió su más agresivo poema anti-imperialista usó las armas, las mejores armas literarias del imperio al que atacaba:

*Es con voz de la Biblia, o verso de Walt  
Withman  
que habría de llegar hasta ti, Cazador...*

le dice a Roosevelt. Le roba a los Estados Unidos el verso de Whitman para imprecarnos. Sandino también se armaba con las armas que despojaba a los Marines en sus ataques guerrilleros por sorpresa.

Esta saludable patente de corso -este contra-ataque de una poesía despojada de su historia contra las "Potencias" culturales dominantes,- la celebré en mi poema *Mayo* cuando señalé a Rubén como héroe cultural y diestro pirata vengador de nuestra forzada marginación.

Dice el poema:

*Con la lluvia el mar de pie  
pasa arrastrando su túnica.  
Con la lluvia llega del mar Rubén  
a quien llamábamos "el extranjero" por sus viajes.  
-He saqueado ciudades- dice  
-He asaltado adjetivos y adverbios en los mares  
¡Traigo palabras para un siglo!*

Quiero decir con estas citas y estos ejemplos que nuestra literatura ha sido consciente de su responsabilidad cultural, que no ha realizado sus viajes y aventuras por mares y lenguas extranjeras por snobismos, moda o espíritu de fuga a lo exótico, sino para acarrear en sus barcos -a una patria marginada por los imperios- los alimentos universales que nutren el espíritu del hombre, su dignidad y su palabra.

La literatura nicaragüense ha tenido mucho que decir -ha dicho mucho sobre todo en poesía- pero su calidad y su prestigio es el cómo lo ha dicho. Y el cómo no ha sido un juego, sino un largo proceso de estudio, de navegación por otras lenguas, de trabajo experimental, de investigación literaria, de oficio. Es decir, ha sido una empresa seria de relevo -que ha acumulado una rica tra-

dición de calidad- en la creación y recreación de una lengua y de recursos y de técnicas formales que le han dado prestigio fuera de las fronteras y que sobre todo, obligan.

En ese trabajo literario y creador, la literatura nicaragüense tiene una gran deuda con Francia.

1983

## VII

### **Alfonso Cortés, discípulo del centauro Quirón**

## 1. El maestro del enigma

**S**i 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, solo 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).

## 2. La primera piedra

Alfonso es el primer gran poeta metafísico que produce Centroamérica. 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 meta-física 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 ladera  
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 tiempos 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, SOLO 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...”

### 3. 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 ana-

logías, 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.

#### 4. 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 medievales y luego del Ocultismo -pasando por Hoffman, Lavater, 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, etcétera, 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.

#### 5. 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 meta-física en eso consiste, en un buscar y en un descubrir la semilla de las cosas, el alma de las cosas que de-

cía 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 propias 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 ensueño 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, vive 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 constituyen 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.

## 6. 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 (ya veremos de qué manera dramática la hace suya), la hace poesía viva. Del poema de Baudelaire: *Correspondencias* surge toda una tradición de analogía y sinestias de cuya fuente han bebido numerosos poetas modernos. En una 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; aïtesis; sensación) que consisten 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 fusión 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.

Asociaciones de Alfonso:

*El sol o la luz con el perfume  
Asociación del Tiempo y del Hambre  
De la Distancia y la Idea  
Del Espacio y el Frío  
etcétera.*

Se pudiera escribir un tratado sobre el "oído" de Alfonso. En el laberinto de su oído es donde hizo nido su ángel. Oído que oye la luz.

"Los violines del éter pulsan su claridad".

## 7. La meta-poesía

Ya Poe, Rimbaud, el citado Baudelaire y sobre todo el gran poeta alemán Holderlin -hermano de Alfonso en la locura- ha-

bían 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:

*“Búscale el cabo al hilo en que te enredas”.*

Luego lo vemos avanzar y establecer en su poema *Yo* las relaciones entre él -poeta- y su poesía. 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 la 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  
reía un diablo doloroso...”*

pues bien, de nuevo la terrible serpiente muere (al nacer la auro-  
ra) y entré sus dientes el poeta encuentre una pluma!..

Qué significan ese pájaro y sierpe, una y otra vez muertos, co-  
mo símbolos infranqueables de la propia poesía del poeta?

En *Tres Hermanas* es donde Alfonso traza -con una ventu-  
ra formal incomparable- el más bello cuadro simbólico del mis-  
terio de su poesía.

Las tres hermanas -trinidad de musas- suman la Luz, la Ar-  
monía 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 te-  
rrible y angustioso de su parábola) “por un coro *feliz* de niños cie-  
gos”.

¡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!.

## 8. La ruta de los éxtasis

Pero la última y más alta región en el recorrido y ascenso del  
poeta es la que yo llamaba “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 me-  
didas, 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 él “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:

*“Suenan 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 jde allá me llaman!”.*

(“Apártalo, 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.*

## VIII

### En la Casa de Darío

## En la Casa de Darío\*

**A**buelos y crepúsculos, nostalgias, viejos ferrocarriles integrados definitivamente a nuestro paisaje, viajes de mi infancia; oír aquí en León, en la casa de mis abuelos, en la acera del atardecer con sus butacas, a un poeta tímido y delicado recitarme cosas generalmente tristes y de aire romántico como la palidez de sus manos y como su nocturno seudónimo: Lino de Luna; o a una vieja tía, encantadoramente bondadosa, que me llevó una vez de niño hasta la esquina (porque conocía mis debilidades) y me señaló desde lejos esta casa -como si fuera una casa de una novela de misterio- "Allá vivió Rubén!". Y luego, el muchacho vanguardista y el encuentro con el Padre Azarías H. Pallais: -¡Ah! Con que vos sos el que me dedicaste *La Flor de la Luna*!-. Y desde entonces anudar una amistad, tan desequilibrada en edad pero que sólo se cortó con la muerte; o aquella vez inolvidable que vine a esta casa, de 18 años, a visitar a Alfonso Cortés cuando iniciábamos el Movimiento de Vanguardia y Alfonso me estuvo leyendo poemas -sobre todo el que nosotros llamamos *Ventana* y él, molesto, me dijo que se llamaba *Un detalle*, y me habló luego del otro habitante de esta casa, del invisible, hasta que de pronto se sumergió en un tremendo silencio, infranqueable, como si hubiera llegado alguien (acaso el espíritu del Maestro) y se hubiera metido junto con él en sí mismo, dejándome afuera... ¿Te acuerdas, Alfonso Cortés, que me honras con tu presencia patriarcal

\* Discurso pronunciado en la Casa-Archivo de Rubén Darío en León, en agradecimiento al homenaje recibido en 1959 con motivo del Premio Rubén Darío otorgado a su libro de poemas "El Jaguar y la Luna".

en este homenaje, de ese día, en que tu primera frase, como valorando mi llegada, fue: -¿Y viene desde Granada a verme?...

Porque durante mucha historia Nicaragua padeció rencores pueblerinos y peleó y se destruyó por localismos. ¡Oriente y Occidente en guerra solar en una Patria bicéfala! Pareciera una aventura mitológica pero fue una locura nicaragüense, de las muchas que nos distinguen! Dichosamente, sin embargo, al localismo le dio muerte Rubén. El localismo murió en esta casa. Aquí comenzó la poesía "nicaragüense". Esto es importante: en esta casa comenzó a hablar nuestra nacionalidad. Antes nuestra nacionalidad era infante -infante significa que todavía no habla-; era ya Nicaragua pero no se sabía pronunciar como nación. Aquí Nicaragua encontró su verbo y comenzó la poesía nicaragüense. León es el lugar etimológico de nuestra poesía. Aquí es donde se descubre el sentido inicial del canto nicaragüense porque Rubén es nuestra etimología. ¡Todos venimos de Rubén!

¿No es acaso el poema *Lo Fatal*, pero sobre todo la filosofía o la antropología de Quirón, el Centauro del "Coloquio", de donde viene todo Alfonso Cortés y toda su misteriosofía de las cosas?

¿No es en la *Oda a Mitre* donde mana la fuente de las *evocaciones* de Salomón de la Selva?

¿No es del *Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín* de donde desciende Manolo Cuadra las catorce escalas del soneto, para pasarse luego a la influencia peligrosa de Lugones?

Y el Padre Pallais, que da sus primeros pasos en el soneto *Invierno de Azul* ¿no recibe el espíritu franciscano de ese fresco medievo dariano: *Los Motivos del Lobo*?

¿Y mi poesía no comienza a recorrer los campos bajo "el nicaragüense sol" arrastrada por aquel "Buey que vi en mi niñez echando vaho un día"

Todos venimos de Rubén. Esta es la casa a donde volvemos, a donde siempre tendremos que volver. Esta casa es el Palacio

Nacional de la Poesía Nicaragüense y un homenaje aquí -aunque se me engrandece en significados- se me hace también demasiado ancho para mi medida. Poéticamente hablando soy un campesino en palacio. Mi canto nunca ha sido metropolitano. Mi canto todavía no es moderno porque se ha quedado en tierras adentro, con una tosca lira agraria y sin aspirar a otra altura que la del maíz y la de la voz de los humildes.

Pero agradezco esta gloria. La promueve la amistad y por eso se pasa de la medida. Después de todo, Rubén también tuvo un hijo que se llamó Phocas el Campesino. Es posible que ese sea mi nombre, o mi etimología poética. Y lo digo, no por ligarme a una gloria ajena sino con el más sincero agradecimiento de discípulo a maestro. Es más, en este libro premiado con el nombre de Rubén Darío: *-El Jaguar y la Luna-* lo que sigo realmente es una ruta dariana corregida al avanzar por ella. Aquel:

*viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos*

del verso de Rubén, lo equivocó nuestra anterior generación modernista buscando las riquezas de Oriente en el exotismo y no donde estaban a mano. Es el indio nuestro Oriente. Había que ir, desde nuestro Occidente, a este Oriente y traer de allí, no las perdrerías persas o las mil y una noche (que no es mal tesoro si se tiene el genio de Borges para asaltarlo), sino lo que el indio nos entrega en sus civilizaciones, lo que el indio sembró en la noche del corazón, nuestro Oriente interior, su lenguaje empapado de esencias terrestres, sus mitos, sus estrellas, sus silencios germinales que todo poeta de América conoce cuando se asoma a su propio abismo.

Algo así como Colón, que creyó llegar a Cipango, a la India, al Asia, y era América lo que tocaba la quilla de su carabela: nuestra poesía tenía que rectificar nuestro Oriente.

Posiblemente corregir la ruta de lo exótico y dirigir la brújula hacia la nueva constelación chorotega del Jaguar y la Luna, sea, en principio, el único mérito de mi libro: una buena intención en el cambio de estrellas.

En verdad, ese cambio es el resultado de algunos años, ensayos, iluminaciones y traspies buscando descubrir y expresar nuestra propia identidad. Todo comenzó en 1927, año en que brotan las raíces de lo que fue, dos años después, el Movimiento de Vanguardia nicaragüense.

En más de un trabajo crítico se ha comentado la *precocidad* de ese movimiento. En parte es cierto, pero en parte es un error óptico. Cierto que la mayor parte del grupo éramos unos chavales, pero los iniciadores nos llevaban seis y diez años. Así, el verdadero fenómeno inicial fue que, para darle vida al Movimiento, se fusionaron dos generaciones en edades que generalmente se repelen. Incluso debo decir que tanto José Coronel Urtecho como Luis Alberto Cabrales -los iniciadores- buscaron, al comienzo, sus naturales relaciones de edad y fracasaron. Los poetas contemporáneos o consideraron una locura la nueva estética, o la acabaron siguiendo cuando la nueva ola cobró fuerza; así, quienes les siguieron, quienes se apropiaron de lo nuevo y formaron con ellos un solo grupo, fuimos los que todavía estábamos en los bancos colegiales: Manolo Cuadra (que nos llevaba 4 años), Octavio Rocha, Joaquín Pasos, Louis Downing, yo y luego, pisándonos los pasos: Francisco Pérez Estrada, Juan Francisco Gutiérrez, Julio Ycaza, etcétera.

En ese año 27 Coronel Urtecho regresa de Estados Unidos y al llegar publica su "*Oda a Rubén Darío*" -que es todo un manifiesto y un escándalo- y luego sus primeros "*parques*" en *El Diario Nicaragüense* de Granada. En esa misma ciudad, en el Colegio de los Jesuitas, esas publicaciones revolucionarias las comentamos agitadamente profesores y alumnos. Yo diría que, más que discutir las nuestra primera reacción fue de rechazo. El muchacho generalmente sostiene sus primeras posiciones con un alto grado de fanatismo. Pero nos hicieron mella. Habíamos entrevistado algo "nuevo" y en ese momento del siglo lo *nuevo* tenía virtudes mágicas.

Poco tiempo después, nuestro extraordinario maestro de literatura, el jesuita mexicano Jaime Castiello (maestro con el cual nuestro Movimiento tiene una deuda muy grande y sin sal-

dar), invitó a Coronel a un recital de poesía preclásica que él amplió, al piano, con música y canciones de esos tiempos aurorales. Para mí ese recital fue decisivo. Un profesor de matemáticas, santo y bueno pero romo en literatura, que sólo concebía la poesía desde su concepción mecánico-formalista del verso me había extraviado en el camino del canto: Algo me sirvió su rígido conteo de las sílabas con los dedos, pero fue la lectura de Coronel Urtecho lo que me hizo *ver* dónde estaba la poesía: una visión mística, una chispa eléctrica, algo que ya había sentido de niño ante ciertos momentos de la naturaleza. En aquellas tres morillas de Jaén que bajaban a recoger aceitunas:

*Tres morillas tan garridas  
iban a coger olivas  
y hallábanlas cogidas  
en Jaén  
Axa, Fátima y Marién...,*

allí, bajo esos olivares que cuarenta años después visité con Luis Rosales, comenzó para mí (cosa nueva, cosa extraña) la Vanguardia.

En los años 27 y 28, tanto Coronel como Cabrales fundan revistas, escriben, presentan algún poeta nuevo, pero en sus publicaciones predomina lo político. En 1929, Coronel con Dionisio Cuadra y otras personas de su edad fundan la revista *Criterio* y es allí y en el periódico de Granada *El Diario Nicaragüense* que comienza a perfilarse nuestro grupo. Poco tiempo después, en *El Correo*, el otro diario de Granada, fundé *Vanguardia* un suplemento literario en el que se publicó nuestro primer manifiesto y comenzó a arder Troya.

Este haber nacido en Granada es una de las marcas importantes del Movimiento de Vanguardia, porque Granada era la ciudad menos provinciana de Nicaragua pero con una tradición comercialista -poco literaria- y más bien crítica y burlesca. Esta contradicción se venía a completar con el hecho de que todos nosotros fuimos educados por los jesuitas en su viejo plan clásico de estudios: es decir, veníamos del griego y del latín al encuentro con "lo nuevo".

Y ese fue nuestro primer encuentro: descubrir las letras nuevas del mundo: el encuentro con *nuestro tiempo*.

Hay que recordar -y este es un punto fundamental para comprender nuestro Movimiento- que estamos surgiendo, como generación literaria, en 1930, cuando ya se han producido en Europa y América la *vanguardia* de los “ismos”, es decir la etapa en la cual ser de vanguardia significaba enfilarse en un “Ismo” -Futurismo, Creacionismo, Estridentismo, Surrealismo, Cubismo, Expresionismo, etc.- cada uno con Mayúscula, con su capilla excluyente, con sus dogmas y hasta con sus excomuniones de herejes como pasó con los surrealistas; surgíamos cuando esas corrientes entraban a una etapa más dura, más cercana a una síntesis de sus diversos experimentos y logros, y nosotros, en Nicaragua en nuestra pedantería de jóvenes o en nuestro exceso de autosuficiencia, nos creímos destinados a realizar, a la manera tomista, la *summa* literaria de las vanguardias. Así, por ejemplo, sumábamos, sin encontrarles oposición, el “Creacionismo” de Huidobro (que nos llegaba a cuenta-gotas desde Chile o desde España -; uno de los descubrimientos para mí más deslumbrantes fue “Manual de espumas” de Gerardo Diego!-) con el Surrealismo que nos llegaba de Francia y de Argentina. Recuerdo que, robándole a Darío una frase yo me preguntaba entonces: ¿Quién que es no es surrealista? Y descubrí con Joaquín Pasos que el indio es surrealista; que el americano no puede expresar al indio que lleva dentro si no recurre a la aventura lingüística y onírica del surrealismo; descubrimiento al que también llegó por sus propios caminos y por ese tiempo Miguel Angel Asturias.

Otro rasgo del Movimiento, sobre todo en sus polémicas iniciales, fue nuestro rampante anti-Romanticismo. En una página de los primeros días de nuestra publicación “*Vanguardia*” José Coronel Urtecho definió nuestra actitud vanguardista contra el pasado como “anti-Romántica”. En nuestro vocabulario de maldiciones lo Romántico fue, por un tiempo, el enemigo. Creo que influía en Coronel, y a través de él en nosotros, el polémico León Daudet. Baste este párrafo de muestra:

“Fue el disgusto del romanticismo idealista, fantasmagórico y sombrío el que llevó a las gentes a un romanticismo de documentos huma-

nos, 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 hacer 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 la 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 inconfesadas 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”.

Sin ser muy conscientes de ello, ultimábamos (con las exageraciones del caso) la ruptura que no finalizó el Modernismo: los últimos moldes y cánones de la tradición Renacentista y el subsiguiente avance por un mundo inédito que podía aceptar todos los cánones y gustos artísticos: el del griego, el del azteca o el africano y mezclarlos; que podíamos repetir con Paul Valéry: “Las bellezas han eliminado la idea clásica de lo bello”; que nos permitía bajar a los sótanos de la historia por la arqueología -en pleno desarrollo entonces-; o a los sótanos del propio ser humano por los descubrimientos de los mecanismos del inconsciente y del subconsciente de Freud; o a los cauces subterráneos de la creación de los mitos y de los sueños por el mismo Freud o por Jung.

Poco a poco también íbamos penetrando por otra galería de mina intransitada: la de las esencias de la poesía o lo que pudiéramos llamar *la Poesía de la Poesía*, -horadamiento y sumersión en la palabra poética que es uno de los linajes más prolíferos de la poesía nueva- y que arranca, en buena parte, del pensar de Dilthey y de Heidegger y, antes aún, de la auto-inspección de un Edgar Poe, de un Rimbaud, de un Baudelaire y, sobre todo, de un

Holderling. Nuestra generación recolectaba lo que no había sembrado y en este caso, y por sus consecuencias al poder sustituir el tradicional *lenguaje de expresión* por un *lenguaje de creación*, nos resultó de una riqueza imponderable. Lo esencial de la poesía dejaba de estar menos en su contenido que en su lenguaje mismo. En un texto sánscrito de la época Védica leímos la nueva verdad: “La poesía es una palabra cuyo sabor es la esencia”.

Estábamos, pues, cambiando una tradición literaria.

Nos tentaba una nueva aventura de la lengua, nos tentaba experimentar invenciones y libertades formales -como escribiría T.S. Eliot: “Sería un error presumir que toda poesía deba ser melodiosa. Desde la disonancia hasta la cacofonía son formas poéticas útiles, a veces irremplazables”.

Era, como digo, un cambio de tradición y eso significaba también descubrir a nuestros precursores. El hombre nunca descubre su futuro sino es descubriendo también su pasado. La generación española del 27 redescubrió a Góngora. Nosotros al indio. Pero, antes de entrarle a este tema quiero completar el ámbito de nuestra Vanguardia. Simultáneamente al descubrimiento y experimentación de las nuevas corrientes literarias del mundo -que nos venían de fuera- nuestro grupo nicaragüense atravesó una situación histórica interna dolorosa, dramática, indignante, que ejerció una poderosa y definitiva presión sobre una revolución literaria.

Me refiero a la intervención norteamericana. En todos nuestros escritos y manifiestos iniciales hablamos de ella -es como una espina atravesada en “la garganta pastoril” de nuestro canto. Pero el momento histórico humillante fue también el momento epifánico de Sandino. Ambas circunstancias tenían que promover -en nuestro quehacer literario- una beligerancia que encontró su cauce en la búsqueda y expresión de nuestra identidad nacional.

Nos lanzamos a la tarea de desmitificar el colonialismo mental y cultural, no en un combate retórico sino descubriendo en

nuestra prehistoria, en nuestra historia, en el folklore, en las tradiciones del pueblo, en sus mitos, en su lengua, los elementos constituyentes de nuestra nacionalidad, nuestras formas de expresión, nuestras esencias. ¡Así fue Nicaragua nuestra décima Musa!

El crítico venezolano Guillermo Yepes Boscán escribió: “El Movimiento de Vanguardia nicaragüense introdujo un nuevo modo y con ello una nueva sensibilidad, de percibir la realidad y el paisaje de la propia tierra”.

Muchos me han preguntado ¿qué los salvó de ser arrastrados por la peligrosa pasión nacionalista a una poesía didáctica o a hundirse en un vernaculismo folklórico o a encerrarse en lo que Borges llamaba “las irrespirables cárceles patrioteras”?

Creo que el hecho de coincidir esta necesidad de crear una literatura nacional con el encuentro cosmopolita de las vanguardias nos permitió desde un comienzo, por lo menos el equilibrio. Pero yo agregaría otro peso en la balanza: aunque atacábamos a Rubén Darío, aunque le llamábamos “nuestro amado enemigo”, éramos sus hijos y como hijos herederos de su lección de universalidad. Y otra importante ayuda: el Humor. Ese alejamiento del poema que permite el humor, ese alejamiento que se puede llamar ironía, salva al poeta de ser arrebatado por la fiebre política o de cualquier otra índole ajena a la poesía. El humor nos salvó de ocupar la poesía como un sillón académico para sentar cátedra. Humor, sátira, burla, que diariamente afilábamos en la piedra de tropiezo de nuestra generación: el burgués.

Porque, al decir que “cambiamos de tradición literaria” he querido también significar que fuimos los primeros en Nicaragua en romper los moldes clasistas, el gusto y los cánones burgueses que imperaban en esa época. Contrariando, por ejemplo, el gusto social de la burguesía (lanzando el cubismo o el expresionismo como flechas envenenadas contra sus cromos o pinturas del más cursi decadentismo), rebelándonos contra su legislación purista, introducimos la mala palabra, la palabra y el dicho populares, la expresión del campesino, dándoles una valoración poética sin la cual no puede llegarse a una valoración social.

Esta labor anti-burguesa, examinada después con otros ojos, me ha parecido aleccionadora de la capacidad de autocritica y de resurrección de sus propias cenizas de la clase burguesa. En realidad, en este siglo no hay revolución contra la burguesía que no esté encabezada por burgueses.

Resumiendo: nuestro camino en realidad era un trenzado conjunto de varios caminos. Por eso yo definí nuestra Vanguardia en una fórmula ideográfica:

*Picasso + La Coatlicue.*

Es decir: *Picasso*, la invención de lo nuevo en su registro máximo.

Y la *Coatlicue*, (la estatua de la diosa de la Tierra de la escultura azteca) significando la recuperación y la invención de lo viejo hasta las más oscuras y lejanas raíces del pasado indio y la voz de la tierra.

Es en este punto donde vamos a encontrarnos de nuevo con Rubén Darío y con la obra que ha motivado este generoso homenaje.

Fue precisamente cuando emprendimos la búsqueda del misterioso territorio de la Coatlicue, cuando, al encontrarnos con el indio y al quererlo incorporar a nuestra poesía, encontramos a Darío -para nuestra sorpresa- como guía y como iniciador de esa ruta. Y algo más: Darío nos abría su "Yo" mestizo y nos decía: el indio no está afuera ni es ayer. El indio está dentro de nosotros mismos.

*(En otro ensayo de este mismo libro analizo con amplitud la aventura indigenista de Darío y por esta razón suprimo el párrafo de mi discurso que trata de este tema; solamente insisto y subrayo que cuando Darío sacó de su almarino y de su historia al indio, apenas comenzaba a desempolvase el misterio de sus civilizaciones y de su herencia cultural por obra de arqueólogos y de traductores. Darío incitó a explorar esa veta y profetizó sobre su riqueza: "El arte entonces tendrá un estremecimiento nuevo" es-*

*cribió. Y eso es lo más importante, que Rubén “vió” sobre todo la relación todavía viva entre ese pasado y el americano de hoy).*

El siguiente paso lo dió Joaquín Pasos con su “*Misterio Indio*”.

Es la primera vez que Nicaragua se ve a si misma con los ojos del indio. Joaquín, con una exquisita indolencia y desprendimiento, ve el mundo marginador, egoísta e inauténtico desde la pupila de su “yo” indio y el lector ve también desde allí y sobrecoige ese traslado mágico al mundo interior del indio, sin demagogia, sin “poesía social”, sin consignas, y el conocimiento que de su poesía se desprende, no solo de la psicología del indio, sino de su vivencia y cosmovisión del mundo.

El tercer paso lo doy yo con el libro que hoy me festejan: *El Jaguar y la Luna*, donde quise, no solo apropiarme de la sicología india sino de su “voluntad de arte” para poder expresar al indio en indio.

La inspiración directa de las formas poéticas de este libro son los dibujos de la cerámica chorotega y las esculturas indias llamadas del “Alter-ego” de las islas de nuestro Gran Lago. Me propuse hacer en palabras lo que mis antepasados expresaron plásticamente. Penetrar al objeto y extraer su esencia, llegando a veces a la composición por la descomposición, y proponer esa esencia en una adivinanza que, cuando se despeja, deja siempre pendiente una última y misteriosa adivinización: un Mito.

Mientras yo emprendía ese camino, Salomón de la Selva, residente en México, volvía también al indio dando un salto atrás hacia el neo-clasicismo -saltos atrás en la cronología de los estilos; ¡tan frecuentes en toda nuestra literatura hispanoamericana!-, como si descubriera al indio en los folios amarillentos de los cronistas guatemaltecos del XVIII!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dejando injustamente al margen experiencias poéticas como la de Manolo Cuadra -en uno o dos poemas del tiempo del movimiento de Vanguardia- o la de Francisco Pérez-Estrada en su bello libro *Chinazte*, el autor quiere señalar los aportes posteriores a este discurso, en la generación siguiente, especialmente el de

Finalmente, y para cerrar mis agradecimientos a Darío en esta Casa, agregaré una deuda, una influencia más del Maestro, pero decisiva.

Había un Rubén prohibido -un cierto Rubén que caía bajo la burla de nuestra agresividad vanguardista- hablo del juvenil retransmisor de los cantos de Zorrilla o de las sentencias de Campoamor. Sin embargo, calladamente me llenaban de gozosos interrogantes algunas de esas cosas: por ejemplo, cómo poder sintetizar o comprimir una escena dramática -con movimiento, con personajes, con decorados relámpagos- en un breve poema. Recuerdo en *Abrojos* aquel miniteatro:

*Cuando la vio pasar el pobre mozo  
y oyó que le dijeron: -Es tu amada...”,*

a pesar del maleficio de los recitadores y de la verónica romántica del final con la lágrima y el vino, el poemita ejercía en mí una especial fascinación por su arte de *cantar el cuento*. Lo mismo me pasaba con “Estival” de “Azul” y sus portentosos tigres de Bengala en una especie de gran ópera frente al Príncipe de Gales. Y luego, a medida que avanzaba en Rubén -como en su hermoso fresco mural, a lo Giotto, de *Los Motivos del Lobo*- un dominio mayor del arte escénico y narrativo en el poema, es decir, un reto cada vez más tentador para una “nueva” poesía. Y el reto era mayor porque no se podía solucionar imitando a Rubén. A otras edades se les dio esa facilidad renacentista, propia de los gremios, para el aprendizaje. Para nosotros imitar ha sido verbo prohibido. Se nos permite hasta la parodia, nunca la imitación. En el culto a “lo nuevo” y a la originalidad se debía cometer el poema como un crimen, sin dejar huellas o borrándolas sabiamen-

---

Mario Cajina-Vega y su cromatismo indio sobre los indios en su libro *Tribu* y en otros poemas en que dá nueva vida al barroco imaginista que vibra en Monimbó; y el de Ernesto Cardenal, sobre todo en su libro “Homenaje a los indios americanos”: libro donde otra vez se recurre a la arqueología predariana y al romanticismo (de fuente europea) del “buen salvaje”, solo que este neo-romanticismo se canaliza hacia una dimensión no de nostalgia sino de esperanza, porque el indio y sus culturas los convierte Cardenal en parábola de una utopía social, utopía que, poco después desvía hacia un comunismo marxista-leninista.

te. Era, pues, el reto saber montar el poema sobre la estructura de un argumento -darle "asunto" al poema- y mis primeros ensayos bajo esta influencia retadora pero combatida de Darío los realicé en mi libro "*Poemas Nicaragüenses*" en los cuales, según comentó Eduardo Cote Lemus, "siempre sucede algo".

En "*Poemas con un crepúsculo a cuestas*" la veta me descubrió otra forma de actuar el poema: crear personajes dinámicos -no retratos pasivos- sino movidos por algún misterioso asunto: Un mendigo, un Angel, una Sirena, esos seres que se nos aparecen y nos hacen una escena fulminante en cualquier esquina o éxtasis inesperados.

En *El Jaguar y la Luna* poemas como *Interioridad de dos estrellas que arden*, o *La Carrera del Sol*, o *Escrito en una piedra cuando la primera erupción* son novelas minúsculas y sentenciosas. Me acerco más a Darío en la medida en que de él me alejo. Y sigo en mis trece. Quiero descubrir una nueva épica desmitologizada. Es un deseo. Una persecución. Me falta mucho (o tal vez poco ¿qué sabe uno?) para dar con ella. Voy tras ella. Todavía el "pobre mozo" sólo ha oído decir: -"Es tu amada!"

Y aún no sé cómo se desarrolla el final. No sé si tengo que beberme la lágrima y el vino.

Gracias!

1959

## **IX**

**El Dios de Darío,  
el Dios de Vallejo,  
el Dios de Neruda**

## El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda

**R**ubén Darío en su oda *A Roosevelt* cierra el poema con un apóstrofe al naciente imperialismo yanqui:

*"Y, pues contais con todo, falta una cosa: ¡Dios!"*

Es una maldición que activa de pronto toda una antigua teología heredada de España: Darío lascasianamente se niega a aceptar que la opresión de un pueblo por otro cuente con Dios.

El expediente de Rubén pareciera excesivamente maniqueo, pero tiene una profunda raíz bíblica y una tradición americana que arranca de los primeros misioneros: Dios no es Dios de gigantes, Dios no está con los opresores sino con los oprimidos. En el reverso de su apóstrofe, el verso de Rubén supone una afirmación de fe: nosotros, los de esta otra América, *contamos con Dios*.

Por circunstancias de mi vida he podido tener una convivencia, más o menos profunda con algunos pueblos de Hispanoamérica: el de Nicaragua, el de Costa Rica, el de México y, en relación a esta información dariana, podría extenderme contando maravillas sobre la fe de esos pueblos, pero también no pocas experiencias sobre las embestidas de la negación y del desconcertante odio a Dios que brota, del enfrentamiento del hombre con el irreductible misterio del mal. Debo, sin embargo ceñirme al campo del pensamiento literario, campo a veces vinculado, a veces abismalmente separado del pueblo.

En la misma época de la proclamación teísta de Darío -que repitió en coro todo nuestro continente- la literatura hispanoamericana se abrió al cosmopolitismo y bebía a largos sorbos toda la revolución literaria de Europa. Corrientes que habían quedado detenidas -como la profunda revolución teológica del Romanticismo-, o las insistentes y esotéricas doctrinas gnósticas, cabalistas y oculistas -saboreadas aquí y allá en un Nerval, Nodier o Baudelaire, o las metamorfosis de “la muerte de Dios” a través de Nietzsche o de Marx, o lo que Octavio Paz llama la religión poética de la “analogía”, produjeron una explosiva mezcla de “Catedral y ruinas paganas” y en otros, como el mismo Octavio Paz corrige: de ruinas de catedral y de paganismo que no ha cesado sus estallidos en cadena en el pensamiento literario contemporáneo.

No hay duda que todos esos ingredientes que cambiaron la concepción de Dios en los últimos siglos de la literatura de Occidente, o que la llevaron a su negación o a su sustitución por otros dioses -a veces monstruosamente genocidas- brotan también en las letras de América, pero, a excepción de casos muy especiales -nos llena de perplejidad el sincretismo con que el hispanoamericano engarza esos elementos en obstinada fidelidad al Dios bíblico y cristiano. Darío mismo es el primer ejemplo: quien no es cristiano difícilmente comprende su capacidad de absorción de todos los golpes del paganismo. Darío -contra lo que supone Octavio Paz- nunca perdió la fe. Tal vez lo salvó, el no haber bebido el pensamiento de su tiempo en el cáliz del Logos sino en el de Eros, que la fe hace Agape. Y al hacerlo así fue un típico, un paradigmático hispanoamericano.

Para comprender mejor esta característica de nuestro pensamiento literario, tal vez sea conveniente cruzar la calle y recorrer un poco el desarrollo paralelo de nuestro pensamiento filosófico.

Nuestra América no ha creado, en lo que lleva la historia, un gran sistema filosófico. Su labor, como dice Leopoldo Zea, ha sido “filosofar frente a las circunstancias para salvar las circunstancias”. “Nuestra filosofía, agrega -una filosofía surgida frente

a la urgencia de las circunstancias-, se hace en la vida pública, en los campos de batalla, en los desiertos o en las cárceles". De Europa, de la filosofía europea (y en nuestra época, también de las filosofías orientales) se toman sistemas e ideas, pero se les retuerce, se les adapta, y de ese retorcimiento y adaptación va surgiendo la filosofía propia o apropiada que con el historicismo de nuestros días se podrá calibrar en su justo valor.

Y el filósofo uruguayo Arturo Ardao, aclara: "Desde este ángulo, la historia de la filosofía en América cobra para nosotros, los suramericanos, un interés fundamental. Si no lo tiene como revelación de doctrinas o sistemas originales... lo adquiere, en cambio, como expresión de nuestro espíritu *en su historicidad personalísima*: en las ideas y circunstancias que han protagonizado su desenvolvimiento".

Con excesiva frecuencia, como escribía Alejandro Korn, "vivimos de prestado" y, lo que es peor, morimos de prestado. De ahí que, la lucha profunda del pensar filosófico en Hispanoamérica ha sido entre "adaptar" y "adoptar". En cada época alguna filosofía ha inspirado una política o una revolución. Como dice el ya citado maestro Leopoldo Zea "varios de los dirigentes de la Revolución Mexicana habían encontrado inspiración en la filosofía del anarquismo, en la del marxismo y en otras doctrinas socialistas, pero sin seguirlas a la letra. En el Perú -y como un antecedente del movimiento Aprista- surge la filosofía de José Carlos Marfatequi que hace del marxismo un simple instrumento para explicarse la realidad peruana buscando *soluciones propias* a sus problemas" ...Ese ha sido el constante grito de los inteligentes en América? *¡soluciones propias!*

Este historicismo hispanoamericano, este convertir la filosofía en un instrumento al servicio de la toma de conciencia de nuestra propia realidad, tiene una historia de ritmo agitado tanto como ha sido agitado el ritmo de nuestra historia. Parece que no tenemos tiempo o reposo para que el pensamiento produzca, en el trasplante, su propio crecimiento y sus propios frutos. Francisco Miró Quezada agrega que, generalmente, el pensamiento filosófico llega tarde, después de la acción, para justificarla, o para darle a la *praxis* -a posteriori- una fundamentación racional.

En cambio el *pensamiento poético* -en el que se funda la verdadera “palabra” de América- aunque ha tomado y sigue tomando lo que ha querido de Europa y del mundo no se ve solicitado, salvo en algunos casos de equivocado compromiso, por la urgencia de las circunstancias; puede contar con el ocio (el ocio como contraposición a negocio, o a servicio, el ocio como contemplación, como derecho a la inutilidad) y eso le permite penetrar con holgura y hondura y poder creador en las esencias del ser hispanoamericano.

Es en el pensamiento poético donde aflora el verdadero logos de nuestra América, el mestizo, que es razón pero también emoción, o, como dice Ramón Xirau: “El logos que no excluye sino que reclama las emociones y reclama a Eros y reclama el Agape y al Mito. Es en el pensamiento poético donde se descubren y expresan nuestras negaciones y afirmaciones fundamentales. Y, sobre todo, el pensamiento poético es el espejo y el registro de la *otra* historia, la que sucede debajo de la historia, la de los silencios germinales aparentemente sepultados bajo las espesas capas de retórica y hojarasca política.”

El pensamiento poético desciende a los orígenes -su conocer, como decía Paul Claudel es un *co-nacer*-, desciende al hombre original en su exilio y su esperanza.

Y es allí, en ese hombre original que es simplemente *el hombre*, donde el pensamiento poético descubre y de allí extrae los grandes valores -el amor, la amistad, la poesía misma, el arte, la verdadera solidaridad del ágape,- los grandes valores que no sirven para nada (valores que no tienen valor de utilidad) pero que son los que confieren un sentido a todos los otros valores y a la vida misma del hombre sobre la tierra.

Vamos a indagar sobre Dios a través de ese pensamiento y su letra. Pero, como pórtico luminoso, detengámonos antes, aunque sea brevísimamente, en la más alta construcción del pensamiento poético de la América precolombina: el mito de Quetzalcoatl, el héroe cultural y deidad, simbolizado por la figura híbrida del “pájaro-serpiente” o, más metafóricamente, por la *serpiente emplumada*. Me parece importante y orientador hacerlo,

tanto porque considero que la poesía contemporánea, de Rubén a nosotros, ha recuperado, ha dado nueva vitalidad y contemporaneidad a los mejores aportes de la América indígena, como por el valor propio, humanista y trascendente de este mito básico en la formación del hombre americano.

Quetzalcoatl -posiblemente un extranjero blanco y barbado- aparece en las crónicas como un sabio que inventa el calendario, como un artífice y un técnico (algunas crónicas le adjudican la invención de la agricultura) que se convierte en gobernante de su pueblo y sacerdote de una religión nueva. Los Nahuas lo llamaron *"Moyocoyatzin"*: *"Señor que a sí mismo se piensa o se inventa"*: es el héroe cultural que forja su propio destino por la sabiduría de la contemplación y por el ascetismo. Su sabiduría la trasmite al pueblo. Es un rey creador y un fundador de cultura. Su doctrina religiosa estructura un humanismo trascendente, que equilibra "dos fuerzas que dejadas a sí mismas serían igualmente paralizantes: la de la fuerza bruta, por una parte, y la de una razón demasiado pura, por la otra".

Este equilibrio lo debía lograr el hombre por la penitencia y el dominio de sí mismo. En todos los textos se habla de la prohibición expresa de Quetzalcoatl, de los sacrificios humanos. Quetzalcoatl, es el profeta de un dios pacífico, no guerrero. Su concepción de Dios y del hombre abre a Mesoamérica el más fecundo, extenso y pacífico período cultural de su historia.

Mientras duró la influencia de su doctrina la arqueología comprueba la ausencia de vestigios de guerra y de sistemas defensivos. "Ninguna de las innumerables ciudades que florecieron en ese periodo fue destruida. Lentamente abandonadas, su memoria quedará indefinidamente venerada en los pueblos y culturas siguientes."

Sin embargo, este sabio gobernante asceta, ha producido una revolución de paz y fraternidad que no simpatiza a los guerreros. Su ideal humanista, simbolizado en la serpiente-pájaro, ofrece al hombre la libertad que le da alas y la justicia que le permite poseer la tierra y esto socava el poder de los fuertes y de los

opresores. Quetzalcoatl -que no deja de tener analogías con Buda- provoca un antagonismo; el del Poder, el de la Guerra. Y surge Tezcatlipoca (a quien los Nahuas llamaban: Necocyaotl: *el sembrador de discordias*). Este hombre seguramente representa en el mito la inconformidad y resistencias de las castas guerreras y de sus crueles teogonías que exigían sacrificios humanos -tal vez una teocracia- contra la reforma humanista de Quetzalcoatl.

En ciertos momentos la mitología Nahua le asigna a Tezcatlipoca una hermosura y poder satánicos. Por todos estos rasgos fanáticos y maquiavélicos es fácil reconocer en él la encarnación del *poder* en lucha contra el *amor*. Es la premonición del Dios Estado. Para esta lucha Tezcatlipoca desarrolla una trama de sutil perversidad (típicamente política) que no opone ideas sino que busca a traición la destrucción moral del adversario. Debo simplificar esa trama que está bella y extensamente narrada en varias zagas de las más antiguas poesías en lengua náhuatl:

Tezcatlipoca visita al rey asceta y le hace ver, por medio de un espejo deformante, su esquelético rostro, fruto de su ascetismo. Quetzalcoatl se asusta de sí mismo. Tezcatlipoca le ofrece una bebida medicinal que le repondrá sus carnes. Le da entonces pulque y el rey santo y austero cae en la trampa y se emborracha. Una vez beodo Quetzalcoatl llama a su hermana, la hace compartir de la bebida y se une carnalmente con ella.

El despertar de Quetzalcoatl es el remordimiento y la vergüenza. Entonces resuelve abandonar su reino y parte, entre el llanto de su pueblo, al mar. Allí -prometiendo volver- se embarca a lo desconocido en una balsa de serpientes. Otra versión lo describe prendiéndose fuego a sí mismo y convirtiéndose en la estrella de la mañana. La memoria de la América india lo convierte en dios. Así dice bellamente el manuscrito de Cuautitlán:

*“Esta es la causa de que lo llamen  
“el que domina en la aurora”  
porque después de conocer el reino de la muerte  
vino a nosotros  
y apareció como magna estrella”.*

Pero, lo más importante de este reino de Quetzalcoatl como deidad -como estrella Venus- es que, inserto en la mitología, su personalidad y su doctrina no las pueden borrar sus adversarios y contradictores: el militarismo triunfante, a pesar de sus sacrificios humanos, lo incorpora a su teogonía. Lo incorpora y a la vez lo traiciona y esa contradicción o farsa hace que Quetzalcoatl se convierta en el remordimiento de nuestra historia indígena, tan profunda y permanente que ya es conocido lo que este mito de Quetzalcoatl y su anuncio de retorno ayudó a Cortés en su victoria sobre el militarismo azteca...

Pues bien, esta original característica de nuestra historia indígena, de llevar dentro de sí una figura indeleble que hace veces de crítica y remordimiento del Humanismo contra los poderes opresivos, vuelve a repetirse en la historia cuando España impone la religión cristiana pero suscita con ella -desde los primeros misioneros y desde la conciencia de muchos de sus hombres de espada- una crítica interna permanente a la Conquista y al Dominio.

Por segunda vez la “estrella de la mañana” -ahora manifestada en el portal de Belén- sembró una luz crítica, un profundo sentido de remordimiento en la obra del Poder cuando oprime o cuando se aparta del *amor*.

*América es la única cultura que posee -adherido a su historia- ese doble acicate de perfección de su libertad y de su justicia.*

Y es en esa zona agónica, es en esa palestra donde antagonizan la historia y su conciencia crítica, donde antagonizan el Amor y el Poder, es en ese espacio de tensión donde casi siempre irrumpe el tema de Dios en nuestro pensamiento poético, sea como proclamación de Dios, sea como búsqueda de Dios, sea como silencio de Dios, o sea, incluso, como negación de Dios.

He citado al comienzo a Rubén Darío. Volvamos a él.

Fue el pensamiento poético de Darío el que rescató y valoró el hecho fundamental de nuestra antropología cultural y de

nuestro humanismo que la historia política e incluso la historia de las ideas mantenían marginado y en situación de inferioridad.

Me refiero al *mestizaje*.

La médula del aporte integrador de Darío a nuestra cultura fue el haber despertado en la conciencia de América el orgullo, el optimismo, la seguridad de ser mestizo y el aprecio por las dos herencias: la española y la india.

Rubén produce su obra en el momento más tenso del proceso de remordimiento histórico que acabo de exponer. Pasado el positivismo queda como saldo un autodisgusto histórico que rechaza el ser mestizo, condena lo español; condena, aunque con melancolía, al indio; condena incluso a la naturaleza americana como inhóspita... Sólo quedaba como destino: sajonizar a América. Tezcatlipoca, una vez más, ha mostrado su espejo deformante a Quetzalcoatl, y éste se asusta de su rostro y huye de su destino!

El proceso del pensamiento literario favorece este complejo de inferioridad. No puedo detenerme mucho en su exposición pero sí destacar que, hasta el siglo XVIII, la literatura culta y la cultura oficial estaban muy lejos de aceptar ni de comprender los valores culturales y artísticos indígenas mutilando así una de las partes de la dualidad creadora del mestizo.

Es Rubén Darío el primer valor que, en la corriente de nuestra literatura culta, no solo señala lo indio como fuente de originalidad y de autenticidad literarias, no solo actualiza su pasado y promueve una búsqueda, una peregrinación hacia el misterio indio y sus "revelaciones de una belleza desconocida" -como él dice- sino que proclama en sí mismo, contra todos los complejos y prejuicios de su tiempo, el orgullo de ser mestizo.

Y mestizo para Darío es equilibrio, es armonía, porque igual recoge y asume los valores de lo español contra "los que solo ven zodíacos funestos", que incorpora y asume los valores del indio contra "las manos que apedrean las ruinas ilustres".

Darío -al rescatar lo mestizo hispanoamericano- pone en movimiento la dialéctica del amor.

Y es cuando enciende esa llama, o cuando siente la angustia ante los vientos negros de América que intentan apagarla, cuando afirma su fé, o cuando su pensamiento poético invoca o se hace oración al Dios Cristiano que, para él, es el Dios de América.

*"Oh Señor Jesucristo, porqué tardas, qué esperas?..."*

Clama en su "Canto de Esperanza".

En la citada oda *A Roosevelt*, la resistencia y consistencia de nuestra América la basa en sus dos tradiciones: la "del grande Moctezuma, la del Inca" y la católica hispana, y su vitalidad la hace manar de la "sangre indígena" que "aún reza a Jesucristo y aún habla español".

En su *Salutación del Optimista* la gloria futura de América vuelve a basarla en la triple unidad de "espíritu-ansias y lengua a la luz orientadora de Dios eterno que todo lo cambia y renueva".

También en sus depresiones, en sus caídas de Quetzalcoatl, el panorama de decadencia -como en sus *Letanías a Nuestro Señor Don Quijote*- se ennegrece con la ausencia de Dios:

*"Casi estamos sin savia, sin brote  
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote.  
Sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios".*

En su sombrío canto *A Colón*, "Cristo va por las calles flaco y enclenque". Etcétera. La América mestiza de Darío es una América conversa.

...Sin embargo, el pensamiento poético de Darío no es didáctico. Darío no es ideólogo. No instala cátedra en su poesía. No demuestra. Muestra. No conduce: Asume. Asume a América en sus contradicciones, agonías, y antítesis. Y lo mismo que expresa co-

mo cimiento de Esperanza cuando asume a América como comunidad, lo expresa para su persona como resistencia última contra su dispersión. Su fe cristiana es su roca. Y así en sus profundos poemas humanos, en sus *Nocturnos* sobre todo, más allá de su fe en la belleza y de su culto esporádico a la religión de la analogía, lo que vemos en el fondo de su caliz lleno de dudas, pesadumbres y tristeza, es su “SPES”, su esperanza última en Dios, mejor dicho en Cristo, a quien invoca con uno de los nombres más evangélicos pronunciados por la poesía:

*¡"Jesús, incomparable perdonador de injurias"!*

Esta oración Darío la firmó con su muerte.

Después de Darío, César Vallejo es la siguiente cumbre en el pensamiento poético de nuestra América contemporánea. En la cultura del mestizaje y su didáctica del amor, lo que Rubén aportó en extensidad, Vallejo lo aporta en profundidad y lleva su revolución a la raíz misma de la lengua. Una vez escribí que Vallejo es la primera verdadera alianza de la lengua española con los labios del indio. La lengua irrumpe desde la raíz india fecundando un nuevo idioma:

*"Quiero escribir pero me sale espuma  
quiero decir muchísimo y me atollo  
...quiero escribir pero me siento puma..."*

De igual manera el “cholo” Vallejo se hunde en el paisaje, ignorándolo como descripción para vivirlo y expresarlo en comunión:

*"Cuaternarios matces de opuestos natalicios  
los oigo por los pies cómo se alejan  
los huelo retornar cuando la tierra  
tropieza con la técnica del cielo...  
...Sierra de mi Perú. Perú del mundo  
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!"*

Pero este mismo cholo, nieto de quíchua pura, escribe *España, aparta de mí este cáliz*, el canto más lleno de pueblo español

hasta los tuétaros de la literatura hispana de este siglo. Quiero decir que estamos otra vez en la zona agónica y germinal, en el vértice mismo de la esencialidad hispanoamericana y desde esta hondura quien nos habla es un poeta entrañablemente cristiano. Como se sabe, Vallejo se inscribió en el Partido Comunista en Francia. El creyó, como muchos entonces y todavía hoy, que esa medida mínima del amor que es la *justicia* solo podía obtenerse a través de ese partido. Lo importante, sin embargo, es que ese paso de su generosidad deja intacto su pensamiento poético teista y cristiano. El racionalismo del pensamiento de Marx -climax del predominio y soberanía absoluta del “logos” occidental- se disuelve en el “eros” indio que en Vallejo es “ágape” cristiano, comunidad fundada en la dialéctica del amor.

*“Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,  
de querer, de besar el cariño en sus dos rostros”  
“Y me viene de lejos un querer  
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza  
al que me odia...”*

Toda la obra poética de Vallejo está constantemente iluminada por la luz de las tres virtudes teologales, pero luz no conceptual, sino producida por la combustión del propio ser del poeta.

Pondré tres ejemplos.

Oigamos como confiesa, o mejor dicho como consciente su *fe*:

*“Siento a Dios que camina  
tan en mí, con la tarde y con el mar”.  
“Con él nos vamos juntos. Anochece.  
Con él anohecemos. Orfandad.  
Pero, yo siento a Dios. Y hasta parece  
que él me dicta no sé qué buen color.  
Como un hospitalario es bueno y triste:  
mustia un dulce desdén de enamorado:  
debe dolerle mucho el corazón”.*

Oigamos ahora esta dulcísima metáfora de la *esperanza*:

*"Y Dios, sobresaltado, nos oprime  
el pulso, grave, mudo.  
Y como padre a su pequeña  
apenas  
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones  
Y entre sus dedos toma la esperanza".*

¡Es una imagen novísima y evangélica en que el samaritano es el mismo Dios sacando la esperanza del dolor humano como un padre que cura a su hija!

Pero donde Vallejo nos da en toda su intensidad poética el "humanismo Vallejeano" -esa palabra de profundidad solidaria sin paralelo en nuestra lengua- es cuando escribe, mejor dicho *Escrive* la Caridad.

Luis Alberto Cabrales, uno de los poetas fundadores de nuestra "Vanguardia" nicaragüense, en un magnífico estudio titulado: *Vallejo, marxista transido de Dios* escribe esta página.

"La caridad de Vallejo tiene expresiones que solo pueden compararse a aquellas de San Pablo: "¿quién se enferma que no me enferme con él?" etc.

Porque Vallejo no solo, por ejemplo, se siente pobre con el pobre, sino que llega a creer, a sentir, que su propia existencia es un robo a alguien, a otro que no vive porque él -Vallejo,- vive:

*"Todos mis huesos son ajenos;  
Yo tal vez los robé!"  
"Yo vine a darme lo que acaso estuvo  
asignado para otro;  
Y pienso que, si no hubiera nacido  
otro pobre tomara este café..."*

Y por ello desea pedir perdón a todos, a no sabe quién, y repartir pan fresco, recién hornado, hacer una nueva multiplicación de los panes, porque precisamente, su corazón, como el de Cristo cuando aquel milagro, siente conmiseración por la pobre

gente que está ahí en el campo, desamparada y sin posibilidad de llevar un bocado a sus hombres. Y el poema de Vallejo ya no solo parece un eco de las palabras de Cristo, parece asombrosamente hecho con las mismas palabras, sin ser las mismas:

*“Y en esta hora fría en que la tierra  
trasciende a polvo humano, y es tan triste,  
quisiera yo tocar todas las puertas,  
y suplicar a no sé quien perdón  
y hacerle pedacitos de pan fresco  
aquí, en el horno de mi corazón”.*

El cogollo, lo céntrico del cristianismo, el amar al prójimo como a sí mismo y a Dios, mandato en que está invívita la comunión de los santos... toma expresión, de modo intuitivo, con visión directa del vidente y no por vía de raciocinio, pues esta vía es ajena a Vallejo, en esos concisos, ardientes versos paulinos y joaninos:

*“Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno  
por todos!  
¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!  
Un latido único de corazón:  
un solo ritmo: ¡Dios!”*

Hasta aquí la página de Cabrales.

Como último brochazo citaré el último párrafo con que José María Valverde, poeta y crítico español, cierra su ensayo sobre *Vallejo y la palabra poética*:

“Vallejo siempre está viniendo desde su inmemorial costumbre de cristianismo, y aunque vivir sea para él naufragar, perderse en este valle de catástrofe porque siente los golpes que le hacen huerfano, desvalido (“Son las caídas hondas de los Cristos del alma”), sigue siempre estando Dios en su raíz oscura de vida, en la savia que le recorre y la tiniebla paternal de que viene, saliendo a luz; y al final de su vida puede escribir, días antes de fallecer, estas últimas palabras: “Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios”. Y firma: *César Vallejo*.”

Si al estudiar a Darío y a Vallejo hablé de cumbres, al referirme ahora a Pablo Neruda me parece más justa la imagen del río, porque el chileno, de la raza poética de Víctor Hugo y de Walt Whitman, -es torrencial, es amazónico, como río de la lengua que invade todo, nombrado todo (Neruda es el más portentoso “nombrador” que tiene el castellano!).

“Pablo Neruda él mismo cronista de todas las cosas” se llama. Y yo agregaría: Pablo Neruda o la desmesura, porque es el poeta que encarna la colosalidad americana: a sus desenfundadas selvas, sus ilimitadas pampas, sus tremendos ríos, sus gigantescos Andes. El pensamiento poético de Neruda -en su más poderoso y original don verbal- es geografía, es cosmogonía, es materia o magma que no llega a formularse racionalmente sino por asociaciones emocionales o prerracionales de palabras hundidas “en lo más genital de lo terrestre”.

La más profunda relación del hombre de América con la naturaleza, la del indio, se hace palabra en Neruda. Esa relación mística, angustiada, llena de magia y temor produjo los dioses precolombinos: fuerzas oscuras y crueles o bien energías y violencias fecundadoras; dioses que vemos resucitar desacralizados en la poesía de Neruda produciéndole angustia y desolación. Después de su primera poesía amorosa, en que la tierra o América es la mujer -el cuerpo de la mujer es su primera geografía- sus tres *Residencias en la Tierra* son el desfile de aquellos dioses. En su famoso poema *Débil del alba*:

*“la luz de la tierra sale de sus párpados  
no como la campanada, sino más bien como las lágrimas  
y el tejido del día, su lienzo débil  
sirve para una venda de enfermos”.*

Lo mismo en su poema *Entrada a la Madera* o en *Colección Nocturna*:

*“danzan asidos al peso de mi corazón  
¡qué ciudades opacas recorreremos!”*

Y en tantos otros parece retornar la gran diosa de la Tierra, de los nahuas, la Coatlique, con su falda de serpientes y sus collares de calaveras y de manos cortadas. Como en las teogonías de la América india, sentimos en la poesía de Neruda a la materia ascendiendo al Mito.

*“Dulce materia, oh rosa de alas secas,  
en mi hundimiento tus pétalos subo  
con pies pesados de roja fatiga,  
y en tu catedral dura me arrodillo  
golpeándome los labios con un ángel”...*

Sabido es que Neruda posteriormente renegó de sus *Residencias*. “Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de América, dijo el poeta. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir.”

En esta prohibición hay toda una teología. Pero Neruda no comprendió la Gran Ausencia, no caló el Gran Vacío que, desde el fondo de la materia, le causaba “angustia y pesimismo”. No tuvo el ojo aguilino de Leopardi para analizar su abismo.

Sucede entonces el momento universal de la Guerra Civil Española. El sufrimiento humano le abre -como la ventana rota del “Guernica” de Picasso- una nueva dimensión a la cosmovisión circular de Neruda y el poeta resuelve ser la voz de los hombres que no tienen voz.

Es también en ese momento que se produce en Neruda un fenómeno muy hispanoamericano: la dualidad de sus lenguas poéticas, fenómeno que ha estudiado con penetración el crítico Saúl Yurkievich. Me refiero a la convivencia o alternancia de dos poéticas contradictorias desde “Canto General” en adelante: la una (que es la predominante, la entrañable y la más auténtica de Neruda) es la que acabamos de analizar en las “Residencias”, la poética que Yurkievich define como “mítica-metafórica”, que “ensalza la vida natural”, que se sumerge en la naturaleza como en el seno materno, que menosprecia la cultura libresca y el desarro-

llo tecnológico, y que usa un lenguaje oscuro, orgiástico, reiterativo, naturalizante, que dota todo cuanto nombra de animación biológica. La otra poética, por el contrario, es lúcida, discursiva -poética de denuncia- que celebra el trabajo humano, el avance industrial, la planificación a escala planetaria, la muerte de la metafísica, la utopía racionalista y que usa un lenguaje con frecuencia prosaico, panfletario, notarial a veces, pedagógico otras, instrumental y utilitario siempre.

En *Canto General* -libro de inmensos desniveles- Neruda alcanza sus grandes momentos cuando logra fundir sus dos poéticas opuestas como en las *Alturas de Machu Picchu*.

Es en ese poema donde Neruda también logra su mayor profundidad al enfrentarse con el gran reto de la condición humana: su finitud, su temporalidad. Tras recorrer las ruinas del tiempo y de las civilizaciones (*no tuve sitio donde descansar la mano*), asciende a la altura andina y cree, por fin, encontrar en la fabulosa e inmortal ciudad de los incas, la morada de lo indestructible -la "cuna del relámpago y del hombre"- . La grandiosa maravilla de este "alto arrecife de la aurora humana" le inspira una liturgia riquísima de tesoros expresivos, como si reuniera en un museo toda la civilización del adejtivo. Pero, interrumpiendo su exaltación, se enfrenta al imponente símbolo del imperio socialista de los Incas -"arquitectura de águilas perdidas"- y le interroga por el hombre:

*"Machu Picchu pusiste  
piedra en la piedra y en la base, harapo?  
carbón sobre carbón, y en el fondo lágrima?"*

El poeta pregunta, exige:

*"Devuélveme el esclavo que enterraste!"*

Y sublevándose por el precio de dolor humano que ha costado la grandeza estatal de la piedra, termina:

*"Veo al antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos"*

*un hombre, mil mujeres  
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche  
con la piedra pesada de la estatua:  
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,  
Juan Comefrío, hijo de Estrella Verde  
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa  
sube a nacer conmigo, hermano!"*

Desgraciadamente esta emocionante sensibilidad humanista no se manifestó ante otras edificaciones estatales que exigieron también sacrificios humanos, como por ejemplo, la de Stalin. Pero, lo que sucede es que este fulgor humanista, este relámpago de Quetzalcoatl que sentimos en Machu Picchu por un intenso momento, rompe en cierta manera con la forma de relación de Neruda con los demás hombres, que no es como la de Vallejo, amor que se dá, donación de sí mismo, sino relación política, ideológica, que integra a su mente a los otros tú en lo que Alicia Ferraresi llama "el erotismo circular" de Neruda, cerrado alrededor de su "Yo". "Lo que esta alma ama es lo suyo, o lo que hace suyo por identificación o posesión" dice esta autora. Por eso Neruda cierra su "Canto General" cantándose explícitamente a sí mismo" en el poema *Yo Soy* donde define su relación del yo con el tú, en aquel verso: "*Cuando me hice partido con otros hombres*". El "nosotros" nerudiano es un nosotros de correligionarios; de calor humano, sin duda, pero partidario y político.

El amor de Vallejo es abierto: nos deja ver a Dios. El amor de Neruda lo esconde, o, mejor dicho lo sustituye con su "yo". El dios de Neruda. No lo digo peyorativamente, ni intento someter a juicio su orgullo o su humildad.

"Pablo Neruda es esencialmente un poeta biográfico", dice Fernando Alegría-. Todo gira a su alrededor.

Es, como dice Yurkievich "un poeta *personal*" en cuanto a su yo patético es "garante de autenticidad y contrario a la neutralidad abstracta".

Este egocentrismo lo vemos iniciarse, joven, ante la mujer. Dice Alicia Ferraresi que ante la mujer el yo de Neruda no es un

yo que se da sino un yo que recibe. “En Neruda todo descubrimiento de lo exterior es, en última instancia, autodescubrimiento”. “Neruda, ese yo incontenible” dice Emir Rodríguez Monegal. En realidad, lo que el pensamiento poético de Neruda va edificando en todo su canto es la sacralización del Yo.

Ese Yo que funciona como inmortal -desde arriba- como supremo registrador público de la historia, como juez que juzga a los buenos y a los malos, como Verbo de América, está sin embargo lleno de momentos humildes, melancólicos y mortales. Ese yo, al final de su vida, cree que ya ha ganado su derecho a la Soledad.

*“Yo tuve un rostro que perdí en la arena,  
un pálido papel de pesaroso  
Y me costó cambiar la piel del alma  
hasta llegar a ser el verdadero,  
a conquistar este derecho triste:  
esperar el invierno sin testigos.  
Esperar una ola bajo el vuelo  
del oxidado cormorán marino  
en plena soledad restituida”.*

Como quería en sus *Residencias* entrar a la materia, pide entrar a su propia soledad. Pero allí surge el gran interrogante al encontrarse con la Nada interrogante; que el poeta concreta lapidariamente en dos versos:

*“¿Quién puede enseñarme a no ser,  
a vivir sin seguir viviendo?”*

En el lenguaje de cada poeta se transparenta su imagen de Dios. De la misma manera, es la palabra nuestra -más profunda semejanza con Dios- la que sirve de morada a la idea del hombre, a la imagen del hombre que cada poeta se forja en su empresa de Vice-Creador. Dime que hombre concibes en tu palabra y te diré cuál es tu Dios.

He querido explorar el tema de Dios a través de tres grandes poetas de América -ya muertos- que construyeron nuestro tiempo.

Nos hemos asomado a sus fundaciones, pero creo que la lección última la podemos extraer al acompañarlos hasta el final, hasta la puerta en que comienza el Misterio -la puerta de la Muerte- donde la Palabra deja escapar la última gota de su verdad y de su sinceridad humanas.

Hemos visto a Rubén Darío queriendo soldar amorosamente los desgarramientos mestizos de su ser y debatiéndose entre la Catedral y las ruinas paganas. Cuando Darío llega a la muerte recurre, una vez más, con pasión agónica, a su herencia de fe cristiana; y atormentado por el remordimiento de su conciencia de pecado -que nunca perdió- dirige a Dios, mejor dicho a Cristo, su palabra de poeta en forma de plegaria. Al borde de la muerte su fe se hace esperanza. ¿Y qué espera? ¿Qué espera detrás de esa puerta en que se cierra la finitud del hombre? Oigamos lo que escribió al enfrentarse una vez con el pensamiento de la muerte:

*“Jesús, incomparable perdonador de injurias,  
óyeme, Sembrador de trigo, dame el tierno  
pan de tus hostias, dame contra el sañudo infierno  
una gracia lustral de iras y lujurias.  
Dime que este espantoso horror de la agonía  
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda;  
que al morir hallaré la luz de un nuevo día,  
y que entonces oiré mi “¡Levántate y anda!”*

A César Vallejo lo hemos visto cruzar, cargando con serena dignidad la cruz de sus dos sangres, por un mundo más cercano al nuestro en sus colores apocalípticos. Para Vallejo su sufrimiento, su agonía, es el sufrimiento del hombre. Cuando nos dice en uno de sus poemas en prosa: “Voy a hablar de la esperanza”, de lo que nos habla es del dolor del prójimo -del dolor del hambriento- nos habla de la Miseria, esa gran tentación contra Dios del mundo moderno. En uno de sus poemas de más cálida fraternidad humana, el autor de “Poemas Humanos” mira desde su canto “al hombre que pasa con un pan al hombro”, y “al que tiembla de frío, tose, escupe sangre”, y luego “el que busca en el fango huesos, cáscaras” y se pregunta:

*“¿Cómo escribir, después, del infinito?”*

¡Y sin embargo, vence el obstáculo oscuro y encuentra compasión y amor que es el único lenguaje del infinito!

Octavio Paz anota, en sus *Hijos del Limo* el conflicto estético de Vallejo: "La amargura de César Vallejo -dice Paz- dividido entre su fidelidad a la poesía y su fidelidad al Partido Comunista". Y más adentro de ese conflicto nos hemos asomado al de su corazón donde Vallejo quiere salvar al hombre de sus dos hambres, la de pan y la de infinito. Salvarlo de sus dos miserias. Y cuando llega al borde de su muerte -cuando bebe el cáliz del dolor de España, que lo mata- su corazón escribe el poema *Masa*, uno de sus últimos poemas, donde proclama la trascendencia y la resurrección con la más hermosa parábola de la solidaridad reudentora dice:

*"Al fin de la batalla  
Y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
Se le acercaron dos y repitiéronle:  
"no nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil  
clamando: "tanto amor y no poder nada contra la muerte!  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;  
incorporarse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar..."*

Finalmente, a Pablo Neruda lo vimos en sus primeros libros, sumergirse en la mujer, "en la cósmica geografía del cuerpo femenino", según la frase de Alicia Ferraresi. Lo vimos, luego, en sus *Residencias*, sumergirse en el útero de la materia, en la caótica intimidad de la naturaleza para hablar las voces profundas de la tierra. Lo vimos después -en su *Canto General* y en casi toda su obra posterior- sumergirse en el pueblo. Y ese pueblo, dice Saul Yurkievich, "lo concibe como una prolongación de la naturaleza genésica dotado de todas las potestades de la potencia

que lo engendra". Sorprendimos entonces, el conflicto de sus dos poéticas y el cauce político, partidario, que toma su río verbal cuando responde al reto de la marginación y de la miseria humana.

En sus últimos libros el "Yo" de Neruda -siempre tan optimista- nos descubre la angustia del poeta ante los caminos de guerra y muerte de la humanidad -(la Esperanza de Neruda no está puesta en la *persona* sino en la *especie*)-, caminos que amenazan llevar al suicidio universal. "El mar, símbolo de la eternidad del tiempo y de su indiferencia ante el transcurso humano, vuelve, en uno de sus últimos libros: *Fin de mundo* -dice el crítico italiano Giuseppe Bellini- a reconocer al poeta, pero sin aclararle, con su fría lección, el misterio de la vida, sin abrirse a ninguna respuesta concreta".

Y llega así al final. La enfermedad, la fatiga de la materia, reclama su sueño desde el vientre del mundo.

Es entonces que escuchamos su poema, mejor dicho su sor-do grito

*Oh tierra, espérame*

que dice:

*"Tierra, devuélveme tus dones puros,  
las torres del silencio que subieron  
de la solemnidad de sus raíces:  
quiero volver a ser lo que no he sido,  
aprender a volver desde tan hondo  
que entre todas las cosas naturales  
pueda vivir o no vivir: no importa  
ser una piedra más, la piedra oscura,  
la piedra pura que se lleva el río."*

1983

# Fe de Erratas

**Pág. 14 - 3<sup>er</sup> párrafo - 2<sup>da</sup> línea:**  
suelo una serie de especies animales

**Pág. 20 - 1<sup>er</sup> párrafo - 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> línea:**  
suprímense

**Pág. 31 - 3<sup>er</sup> párrafo - 7<sup>a</sup> línea:**  
es sólo un acto de su dramático

**Pág. 38 - 3<sup>er</sup> párrafo - 2<sup>da</sup> a 4<sup>a</sup> líneas:**  
Somos el país que ocupa el segundo lugar de América por su índice de mestizaje. No hay nicaragüense que no lleve a flor de piel -o más adentro- en la "raíz del grito", al indio.

**Pág. 66 - 1<sup>er</sup> párrafo - 7<sup>a</sup> línea:**  
de crítica, de sátira,

**Pág. 109 - 2<sup>da</sup> párrafo - 9<sup>a</sup> línea:**  
y con el aliento de estas lecturas

**Pág. 148 - 1<sup>er</sup> párrafo - 7<sup>a</sup> línea:**  
cabalistas y ocultistas

**Pág. 160 - 1<sup>er</sup> párrafo - 5<sup>a</sup> línea:**  
nombrando todo

2<sup>do</sup> párrafo - 1<sup>er</sup> línea:  
"Pablo Neruda cronista de todas las cosas" se llama él mismo.

2<sup>do</sup> párrafo - 3<sup>er</sup> línea:  
americana: sus desenfundadas

3<sup>er</sup> párrafo - 3<sup>er</sup> línea:  
mítica, angustiada

**Pág. 163 - 3<sup>er</sup> párrafo - 2<sup>da</sup> línea**  
El dios de Neruda es Neruda

**Pág. 164 - 6<sup>to</sup> párrafo - 2<sup>da</sup> línea:**  
es la palabra, nuestra más profunda

Se trata de nueve estudios en los que el autor de **"El jaguar y la luna"** analiza los rasgos fundamentales de aquel proceso dinámico que caracteriza la literatura nicaragüense, tal como vino plasmándose desde los tiempos coloniales hasta sus fases más recientes. Pese a la aparente variedad de sus elementos constitutivos, la característica peculiar se cifra básicamente en el feliz encuentro y la lograda fusión de las herencias culturales autóctonas, a saber precolombinas, con la espiritualidad europea y por ende cristiana. El protagonista más afamado y universal de semejante **aventura literaria** fue, como es de sobra sabido, Darío, el renovador de la poesía y el idioma español, a quien Cuadra, en sus ensayos, dedica preferente atención, pero a su lado forma toda una pléyade de "hacedores" que diría Borges, gracias a cuyo esfuerzo prolongado y constante, la literatura hispanoamericana ha alcanzado plena madurez.