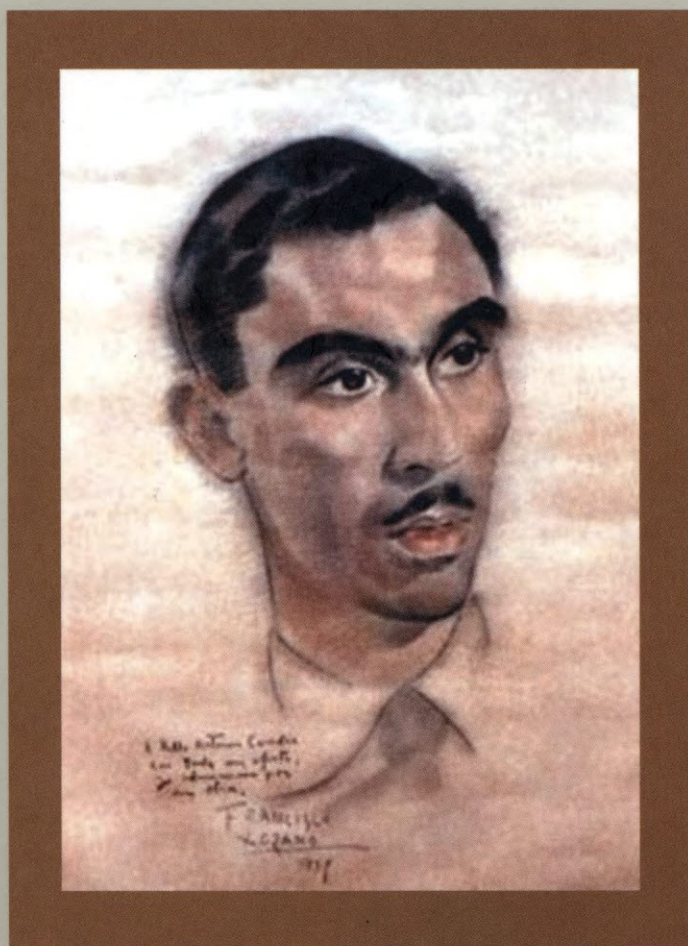


PABLO ANTONIO CUADRA

NARRATIVA Y TEATRO



N
868.44
C961

Cuadra, Pablo Antonio
Narrativa y teatro / Pablo Antonio Cuadra;
comp. Pedro Xavier Solís.
-1a. ed.- Managua : Fundación Vida, 2004
294 p. - (Colección Cultural de Centro
América. Serie Pablo Antonio Cuadra No. 5)

ISBN: 99924-53-22-2

1. CUADRA, PABLO ANTONIO
-COLECCIONES DE ESCRITOS
2. LITERATURA-ENSAYOS
3. TEATRO NICARAGÜENSE
4. LITERATURA NICARAGÜENSE-SIGLO XX

©2004 Colección Cultural de Centro América
Hecho el Depósito Legal N° 0078 en Managua, 2004

COORDINACIÓN DE EDICIÓN

Marcela Sevilla Sacasa
Pedro Xavier Solís

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

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

DISEÑO DE PORTADA

Johnny Villares

IMAGEN DE PORTADA

Retrato de Francisco Lozano

IMAGEN EN CONTRAPORTADA

Retrato de Ramen

IMPRESIÓN

Imprelibros S.A.
PRINTED IN COLOMBIA



Colección Cultural de Centro América

El *Fondo de Promoción Cultural del Banco de América* editó en calidad y en cantidad la mejor colección de obras arqueológicas e históricas, literarias y artísticas que se haya publicado en Nicaragua. Quedó interrumpida la colección cuando el gobierno nacionalizó los bancos. Al instaurarse de nuevo la democracia y la economía de mercado, **Grupo Financiero Uno**, contando con miembros del anterior *Consejo Asesor del Fondo de Promoción Cultural* y con nuevos elementos de gran valor se propone no sólo reanudar la colección interrumpida, sino centroamericanizar su proyecto, haciendo accesibles al lector de las repúblicas del istmo, aquellos libros que definen, sustentan y fortalecen nuestra identidad.

Esta labor editorial que facilitará la enseñanza y la difusión de nuestra cultura en escuelas, institutos, centros culturales y universidades, producirá simultánea y necesariamente una mayor unidad en la cultura del istmo; unidad cultural que es el mejor y más poderoso cimiento del Mecomún y de cualquier otra vinculación política o socioeconómica de la familia de repúblicas centroamericanas.

Este es un momento histórico único del acontecer del Continente: todas las fuerzas tienden a la formación de bloques regionales, pero la base y motor de esas comunidades de naciones es la religión, la lengua y las culturas compartidas.

Grupo Financiero Uno quiere ser factor activo en esa corriente con la publicación de la *Colección Cultural de Centro América*.

Pablo Antonio Cuadra



Colección Cultural de Centro América *Consejo Asesor*

La *Colección Cultural de Centro América*, para desempeñar sus funciones, está formada por un Consejo Asesor que se dedicará a establecer y vigilar el cumplimiento de las políticas directivas y operativas del Fondo.

MIEMBROS

Dr. Francisco X. Aguirre Sacasa
Dr. Emilio Álvarez Montalván
Ing. Adolfo Argüello Lacayo
Dr. Alejandro Bolaños Geyer
Dr. Arturo Cruz S.
Don Pablo Antonio Cuadra (1912-2002)
Dr. Ernesto Fernández-Holmann
Dr. Jaime Incer Barquero
Dr. Francisco J. Laínez
Ing. René Morales Carazo
Lic. Ramiro Ortiz M.
Dr. Gilberto Perezalonso
Ing. Ricardo Poma
Lic. Sergio Raskosky Holmann
Lic. Marcela Sevilla Sacasa
Lic. Pedro Xavier Solís
Arq. José Francisco Terán

MIEMBROS HONORARIOS

Lic. Jorge Canahuati
Rev. Manuel Ignacio Pérez Alonso



Presentación

La admiración que siento por Pablo Antonio es profunda. Su vida fue un ejemplo de consecuencia y la obra que nos legó es notable por su dimensión y seriedad. Pablo Antonio es, indudablemente, una de nuestras inspiraciones. Su poesía tocó la fibra más íntima de nuestra Nación y sus ensayos sobre nuestra historia y sociología le ofrecieron sustento conceptual a su aliento poético. Y, cuando la política nicaragüense quedó reducida a los gritos, su voz serena simbolizó la rectitud ciudadana.

Para nosotros, los de la Colección Cultural de Centro América, la publicación de la Serie Pablo Antonio Cuadra es una obligación gustosa. Lo hacemos por uno de los fundadores de esta Colección Cultural y por nuestras nuevas generaciones, las que deben estar expuestas a la voz de este maravilloso nicaragüense, cuyo vasto legado intelectual recogemos parcialmente en las páginas de esta Serie.

Ernesto Fernández-Holmann

PRESIDENTE

COLECCIÓN CULTURAL DE CENTRO AMÉRICA • GRUPO FINANCIERO UNO



El Maestro de Tarca

Prólogo

Al fundar la literatura nicaragüense, Rubén Darío creó en la poesía y en la prosa dos vertientes de pareja dimensión, aunque nos reconozcamos más en su herencia poética, y aunque no diera paso a una escuela de narradores capaz de reproducirse generación tras generación, como en la poesía.

La modernidad que representaba el modernismo como fenómeno universal de la lengua castellana, ruptura de viejos moldes, aventura verbal, y la entrada en territorios antes proscritos, como la escandalosa intimidad con otras lenguas y formas idiomáticas, fue capaz de abrirle inmediato camino a Salomón de la Selva, que en alas del modernismo podía volar hacia los campos de la poesía norteamericana de *avant-garde*, como Darío había volado antes hacia los del simbolismo francés, para desde allí dar continuidad, el primero en una inmensa carrera de relevo, a ese permanente estar al día de nuestra poesía, en la que seguirá luego, siempre con sentido de aventura, José Coronel Urtecho.

Ya sabemos que no ocurrió lo mismo con la prosa. Con Darío fuimos contemporáneos de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud. Con Salomón de la Selva fuimos contemporáneos de Edna St. Vincent Millay y Archibald Macleish, y de toda la generación fundacional de la revista *Poetry* de Chicago. Y con Coronel Urtecho, gracias a sus traducciones, nos hicimos contemporáneos

de los padres de la moderna poesía norteamericana, T.S. Elliot y de Ezra Pound. Pero en la prosa nunca fuimos contemporáneos de Hermann Melville ni de Flaubert en tiempos de Darío, ni de Henry James y Theodor Dreiser en tiempos de Salomón de la Selva, ni de Scott Fitzgerald y William Faulkner en tiempos de Coronel Urtecho.

Este fenómeno de desajuste tiene una especificidad que llama la atención porque Darío imprimió a su país natal una marca literaria desproporcionada a su atmósfera cultural, convirtiéndolo en una "tierra de poetas," especie de marca de fábrica con denominación de origen. Pero no lo convirtió en una tierra de narradores, en un país de novelistas ya no digamos modernos; novelistas de cualquier clase, aunque fuera vernáculos, o costumbristas.

Un desajuste que, por supuesto, tendrá variadas explicaciones, y tampoco podría alegarse que la ausencia de una narrativa vigorosa en Nicaragua desde los comienzos del siglo xx sea un fenómeno particular. No hubo ninguna narrativa moderna en América Latina para entonces, salvo en el caso de Machado de Assis con su muy extraordinaria novela de 1881 *Memorias póstumas de Blas Cubas*, donde el protagonista escribe desde la tumba y todo se trastoca en el orden narrativo, según las enseñanzas que Sterne, el viejo clérigo británico revoltoso del siglo xviii, da en *Tristram Shandy*.

Y no sería sino al llegar a la mitad del siglo xx que la escritura en forma de monólogos interiores y desvaríos de la conciencia, de planos alternos y retornos al pasado ótodo lo que la ciencia del psicoanálisis de Freud, el cubismo de Picasso y el cine de Eisenstein y de Fritz Lang habían trasegado a *Ulises* de James Joyce, a *Las Olas* de Virginia Woolf, y a *El ruido y la furia* de Faulkner entraría en las aguas de la narrativa latinoamericana, en las obras de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, primero, que supieron encontrar en el surrealismo francés un lenguaje apropiado al mundo que querían describir, y luego en las de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Leopoldo Marechal; un fenómeno que habría de

hacerse más pleno a partir de la generación del boom en los años sesenta.

Un buen alegato en contrario podría ser que esa modernidad que estoy describiendo era bastante ajena a nuestra realidad latinoamericana y a nuestra propia tradición narrativa, que logró sus propios formas de expresión en mixturas tales como el relato vernáculo, el costumbrismo, y el regionalismo, y luego en la novela de la selva, y en la narrativa de denuncia social que tomaba como punto de referencia los enclaves bananeros, por ejemplo, según usó, y abusó, Miguel Ángel Asturias. No olvidemos, sin embargo, que con alegatos parecidos se trató de detener la fuerza renovadora del modernismo, y que una de las más socorridas acusaciones contra Darío era la de “extranjerizante.” Y tampoco que el costumbrismo y el regionalismo, y luego la novela de denuncia, no fueron sino adaptaciones pobres, y siempre bastante ingenuas, de las dos grandes escuelas sucesivas de la narrativa europea de la segunda mitad del siglo XIX, el realismo y el naturalismo, y que arrastraron aún restos del viejo romanticismo, para ofrecer una mezcla anacrónica, y a la vez sincrética.

Pero, insisto, en poesía estuvimos siempre al día. Ésta no es, por supuesto, una herencia de generación espontánea, ni debida a un don misterioso, que por tanto pueda crecer silvestre, o peor que eso, dilapidarse sin responsabilidad. Y si quisiéramos razones, intentaría afirmar que la poesía puede cultivarse en una atmósfera cultural de pocos y selectos lectores, lectores a su vez poetas, o de un solo lector, allá arriba, como la poesía mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Es un género literario que no necesita un amplio mercado. Me atrevería a más al decir que para la generalidad del público un poeta, antes ser leído, necesita que alguien entendido en la materia certifique su excelencia y calidad, y de ello depende su reconocimiento.

¿Cómo se hace el prestigio popular de un poeta? Cuando Darío regresa en triunfo a Nicaragua a finales del año de 1906, la población del país era de apenas 500,000 habitantes; más de la

mitad vivía en las áreas rurales, y sólo el 20% sabía leer. Era, pues, un país de analfabetas. Había un sólo periódico de circulación diaria, *El Comercio*, con una circulación de 2,000 ejemplares. No se había impreso un solo libro de Darío, y no existía ninguna industria editorial. ¿Cómo, entonces, sus poesías habían llegado al escaso público que sabía leer? ¿Y cuál era la manera en que percibían su genio quienes no sabían leer? Estas son interrogantes dramáticas, si tomamos en cuenta que apenas pitaba el tren que llevó a Darío a Chinandega, a León, a Managua, a Masaya, y a los pueblos de la meseta de Carazo, anunciando su llegada, la gente de todas las condiciones se desbordaba a recibirlo, y era seguido por las calles en festivas romerías. No estoy hablando de los honores oficiales, sino de los honores populares.

Pero el Darío popular entre la gente iletrada, el Darío de los cocheros, los carretoneros, las verduleras y los mozos de cordel, fue siempre el Darío poeta, para quien había siempre un asiento de honor vacío en las mesas de los estancos, un genio popular en verso, coronado de pámpanos como Dioniso, y nunca el Darío prosista, o narrador, que no lo fue tampoco para los letrados, a pesar de que su obra en prosa es tan revolucionaria como su obra en verso, y los elementos de modernidad que despierta en sus crónicas periodísticas, en sus cuentos, en sus retratos, sacudieron con igual fuerza los usos literarios de la época, y los transformaron. Y los cuentos suyos que se recuerdan, aún de memoria, son sus cuentos en verso, no sus cuentos en prosa, desde *El negro Alí* y *La cabeza del Rawí* a *La sonatina* y *Margarita*, quizás porque como dice Stendhal, la memoria necesita de la rima.

Cuando un grupo de adolescentes, entre los que se halla Pablo Antonio Cuadra, sigue el magisterio juvenil de Coronel Urtecho para fundar el grupo de Vanguardia en 1927, la pequeña ciudad provinciana de Granada tiene 17,000 habitantes, y el periódico *El Correo* en el que los vanguardistas publican la hoja dominical *Vanguardia*, imprime quizás 500 ejemplares en una de esas prensas de torno que todavía podemos ver en uno de los grabados que

ilustran las viejas ediciones de *Papá Goriot* de Balzac. Cuando en 1960 Fernando Gordillo y yo empezamos a publicar la revista *Ventana*, 500 ejemplares también, en la Tipografía Antorcha de León, los textos se componían a mano, y me maravillaba de cómo los cajistas, desnudos de la cintura para arriba en aquel calor de fragua, iban escogiendo a gran velocidad los tipos en los chibaletes, leyéndolos al revés. Los linotipos, hoy desaparecidos, que fundían las matrices en plomo, habían sido inventados en el siglo XIX por Mergenthaler, pero no llegaron a Nicaragua sino a mitad del siglo XX. Y lo mismo la prensa rotativa, que fue inventada en 1820.

Ninguno de estos atrasos en la modernidad de la industria gráfica es gratuito, sin embargo. El linotipo y la rotativa respondían a la necesidad de imprimir ejemplares de periódicos, revistas y libros de manera veloz, porque se trataba de grandes tiradas para satisfacer a un público masivo en países de alto desarrollo urbano, que habían atravesado el umbral de la revolución industrial. Nicaragua, en cambio, seguía siendo un país de cultura rural y en lo que se refiere a sus poblaciones, o ciudades, un país de cultura provinciana. Y quizás esto pueda ayudarnos a explicar que cuando Darío abre el camino para una literatura nacional, que hasta entonces no existía, la escogencia natural para nuestros escritores sea a partir de entonces la poesía, y no la narrativa. Porque la narrativa necesita un público lector y se nutre de él. Las novelas requieren de un mercado comercial. Y mientras nos hicimos siempre modernos en la poesía, nos quedamos rezagados en la narrativa. *Cosmapa*, de José Román —la primera novela nicaragüense que merece ser recordada— se publicó apenas en 1944; y la novela que funda verdaderamente el género en nuestro país, *Trágame tierra*, de Lizandro Chávez Alfaro, apareció en 1969.

La fuerza que la poesía ha tenido en nuestra literatura a partir de la obra fundadora de Darío, y su modernidad constante en términos de renovación, ha creado también otro fenómeno que puede parecernos sorprendente: y es que nuestros grandes poetas

han sido, a la vez, grandes narradores. O puesto en términos mucho más radicales, donde no existían narradores, los poetas cumplieron al mismo tiempo este oficio. En ninguna antología del cuento nicaragüense podrán faltar ni Rubén Darío, por supuesto, ni José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Manolo Cuadra, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez. Y quizás el único caso en contrario sea el de Fernando Silva, que además de nuestro mejor cuentista nicaragüense, es un poeta. O el de otros poetas de alta marca que también son novelistas, como Julio Valle Castillo y Gioconda Belli.

Pero hay también un elemento sustancial que no puede ser puesto de lado en este examen, y es el de la poesía narrativa. Con esto quiero decir que en el desarrollo de nuestra literatura, y otra vez desde Darío, hemos tenido una narración en prosa y otra narración en verso. No sólo los cuentos en versos rimados de temas orientales de los primeros tiempos de Darío, encandilado por sus lecturas de las *Mil y una noches*, que figura entre los primeros libros que devoró “...un *Quijote*, las *Mil y una noches*, las obras de Moratín, los *Oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame de Staël, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo qué autor, *La caverna de Strozzi*. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño...” sino también, entre varios, su estupenda *Epístola a Juana Lugones* donde la prosa y la poesía se funden y confunden por completo, un asombroso poema narrativo, escrito en alejandrinos pareados, que es también una crónica periodística, con notas de pie rimadas.

Y desde allí, las historias de la mitología griega vueltas a contar por Salomón de la Selva, en prosa poética, en su *Ilustre Familia*, o en poesía narrativa, como en *La Dionisiada*; la *Pequeña biografía de mi mujer* de Coronel Urtecho; o *Esos rostros que asoman en la multitud* de Pablo Antonio Cuadra, escritos, para mejor prueba, una parte en prosa, y la otra en verso; *El Estrecho Dudoso* o *la Hora Cero* de Ernesto Cardenal, y esa síntesis del prosema, suma de prosa y poema, tan cara a Mejía Sánchez, que me parece muy

exclusiva de nuestra literatura, y que alcanza su esplendor en *Una llama en el bosque de Chapultepec* de Carlos Martínez Rivas.

Una narrativa en la poesía. La poesía que narra. La prosa que siempre tiene ecos de poesía, una cadencia, un ritmo, una melodía, al ir contando. Éste podrá ser uno de los puntos de partida para entrar en el universo narrativo de Pablo Antonio Cuadra, que viene a ser una extensión, o complemento de su obra poética; o para decirlo mejor, la poesía extiende sus alas sobre su obra en verso y su obra en prosa, como si al regresar a los orígenes del arte de escribir y describir, no necesitáramos de esa división entre prosa y poesía, y todo sigue siendo poesía, el arte primigenio que representa de manera pura y desnuda a la belleza en la palabra, poesía que no es otra cosa que componer, hacer, formar, conformar, crear con las palabras, el soplo que despierta a las criaturas que duermen en la nada. Y como él mismo lo dice en *Ars poética*:

*Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía en las cosas corrientes,
cantar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor...*

Nada mejor que citar como ejemplo *Esos rostros que asoman en la multitud*, un título que empareja tanto narraciones en verso como narraciones en prosa. En esta doble secuencia se trata de retratar personajes que llegan a la página en blanco traídos por su singularidad, que es la manera en que un narrador puebla su universo. El mérito propio de un personaje es representar al arquetipo, y por tanto, siendo como los demás, no ser como los demás. En *Doña Andreíta y otros retratos*, en el anverso del verso, abre la galería la figura de don Diego de Nicaragua y Ñurinda, en *El legajo de Don Diego*, patriarca de tan abundante promiscuidad que al llegar la hora de su muerte, el cura de la villa de Tola, don Manuel

de los Reyes Soto, se vio obligado a despoblarla para que no se cruzaran entre sí sus numerosos descendientes, un rescoldo colonial en el que duerme ya la figura de Pedro Páramo; y en el anverso de la prosa, escrito en el mismo lenguaje de los legajos judiciales, llega a la página en blanco la figura del oficial de pluma de la corona don Ignacio de la Quadra —*Mi pobre tío Ignacio*— perseguido por su esposa doña María Francisca Ruis de Ocaña en insistentes oficios dirigidos al presidente de la gobernación de Guatemala, demanda que el ausente le pagara su manutención y la de sus hijos, cuando hace tiempos había ya muerto en pobreza de solemnidad.

En el anverso del verso hallaremos sobre todo personajes femeninos, que corresponden a esa atmósfera entre rural y provinciana propia del universo de Pablo Antonio, la patria ganadera, cariátides de su casa familiar, ría Trinidad, ría Isidora, figuras para el recuerdo, figuras para la historia; y cariátides que soportan también el edificio de la sociedad patriarcal bajo sus hombros femeninos, ligadas al hogar como domésticas, o como aplanchadoras, un vínculo que el hidalgo que hay en el narrador convierte en nudo —la amistad del pobre es la honra de mi casa— doña Justa, doña Andreíta, Juana Fonseca, figuras amasadas en el barro popular pero no por eso menos firmes como columnas de la evocación, y bajo cuyos ojos vigilantes desfilan las historias de sus poblados, de sus barrios, y las tormentosas historias de sus propias familias, como debe ser en toda narración que nos cuenta sucesos a partir de la figura de los personajes, tal ese personaje inolvidable que es Juan Fonseca.

Y en el reverso de la prosa hallaremos los retratos de personajes masculinos, *Eleuterio Real*, el campesino en guerra contra los marinos, *Bartolo ciego*, que cuenta la historia de sus desventuras de pordiosero, *Paco Monejí*, el niño jorobado, *Pedro Onofre*, maderero, tumbador, chingüero, marinero, estibador, que conspira contra la dictadura, *Don Medardo* el viudo, o las historias picarescas de *Rayuelo*. Y entre ambos, verso y prosa, bien podría quedar

el retrato del sirviente de Darío, escrito en verso, pero que se recuerda como prosa, una frontera difusa que acerca el territorio de lo lírico al territorio de la narración.

Y, otra vez, el universo de Cifar el marinero da para la poesía narrativa, en *Cantos de Cifar*, y para la prosa narrativa, en *Prosas de Cifar*. Pablo Antonio sabe siempre que nos está relatando historias, describiendo personajes, enlazando esas historias con los personajes, y dándole a cada personaje su propia historia, que es el oficio del narrador, y sólo se trata del procedimiento que debe elegir en cada momento, para que la narración fluya por el cauce que mejor convenga. Sabe, y es parte de su oficio saberlo, que al contar las historias de Cifar nos está recordando a Ulises, el Odiseo aventurero, curioso y enamorado, en viaje siempre por las islas de un mar cerrado y a la vez desconocido, y que para contar, o cantar sus aventuras, Homero escogió hacerlo en metros porque el canto era la estela que el ciego errante dejaría tras de sí en los atrios de los palacios, en las plazas de los mercados y en las cocinas de los puertos, cantos que eran historias.

En prosa y en verso, Cifar el navegante es el mejor personaje de Pablo Antonio, y el Gran Lago su mejor escenario. Es cuando más consigue acercarnos al mito, como encarnación de las ansiedades humanas, y como revelación del eterno misterio de las cosas, el misterio telúrico que envuelve la aventura, el riesgo, el desafío, porque el mito, que es un misterio en sí mismo, también revela y se nos revela a través de la escritura. El Gran Lago se convierte en nuestro espejo, un espejo que refleja barcos, remos, velas, rastro, riberas, islas, y rostros. Sobre todo rostros, y cuerpos, siempre en movimiento. Cifar navega, avanza, pregunta, mientras tanto el maestro de Tarca reposa y responde. Creeríamos que el maestro de Tarca es ciego, como Homero, leyendo el destino con una sabiduría sin ojos.

Hay sin duda una propuesta filosófica en la literatura telúrica de Pablo Antonio. Su visión del mundo campesino es patriarcal, pero de ninguna manera exenta de humanismo, de apego no sólo



a la tierra, sino también, y sobre todo, a quienes la habitan, los campesinos, personajes desvalidos de toda fortuna, y expuestos siempre a la contaminación. Campesinos de agua dulce, campesinos de ribera, campesinos de tierra firme, y de los llanos.

Esta visión tiene un riesgo, y es el de que, al sublimarse el mundo campesino tal como es, y conjurar toda intromisión en su contra, se arriesga dejarlo por siempre tal como está. Pero si nos situamos en el tiempo en que estas ideas de preservación de la inocencia rural nacen en la mente de Pablo Antonio, y en las de los demás miembros del grupo de Vanguardia, son los campesinos quienes sirven de carne de cañón en las constantes guerras civiles, y cuando se irrumpe en su mundo es para ser sacados a la fuerza; y desde esa filosofía de rechazo, se condena por igual a liberales y conservadores, divisa verde y divisa roja, responsables de las monotonías endémicas.

Los campesinos se hallan en indefensión frente a las ferocidades de la modernidad cocinada en el ámbito urbano, que no es más que la provincia, donde los mismos dueños de la tierra cocinan sus argucias bélicas por ambiciones de poder, y vienen a ser así la peor especie depredadora de la inocencia. En esta composición vernácula, el campesino pertenece al paisaje indefenso, sometido a los vaivenes incesantes de la disputa política, y en riesgo de desaparecer, por lo que es digno desde ya de compasión y de nostalgia anticipada.

Señor de este estado natural, en el que su pobreza es más bien un motivo de orgullo, más que de aflicción, ¿qué le pueden enseñar al campesino en la escuela? El campesino representa a la naturaleza, es su encarnación, y fuera de su ámbito rural, sólo puede hallar peligros, seducciones indebidas. En el magistral cuento *Agosto* del año 1961, uno de los mejores de nuestra literatura, Nicanor Villagra, “hijo y nieto de campesinos, Villagra hijo de Villagras” le explica al narrador que lo acompaña en su cabalgata por “la última llanería antes del gran misterio,” pues detrás se inicia la selva, la razón por la que se hastió del Instituto de Granada

y volvió a los llanos: “¡Historia patria!, dice burlón. Y repite de corrido párrafos escolares de memoria para concluir: Mi abuelo y mi tata anduvieron la historia rifle al hombro...! Para esos cuentos me querían arrancar del caballo!” Y desde el otro lado, en la voz del escritor, resuenan los ecos de la patria ganadera, cuando habla de sus cariatides:

*‘ganadería es historia,’ decían mis abuelos
—ganaderos ellos y nuestros padres—*

Nicanor Villagra, el campisto, es dueño de su libertad solamente en el llano. Esa libertad no va a encontrarla en la selva, donde no puede penetrar a lomo del caballo, ni en la ciudad, donde nunca se sentirá a gusto en el pupitre. El llano es su libertad, pero si nos apartamos de la visión solidaria del narrador, que nunca deja de darle en todo la razón, y lo quiere en un estado primigenio, incontaminado, el llano infinito es también su cárcel. El narrador, que se identifica de manera autobiográfica “yo nací cuando la revolución contra Zelaya, vos cuando la guerra de Mena” le dice Nicanor, para establecer que entre los dos hay diez años de diferencia en edad, llega al llano no para reformarlo, como quiere Santos Luzardo en *Doña Bárbara*, sino para identificarse con la tierra ganadera y con quienes la habitan. Tampoco llega al llano como Arturo Cova en *La Vorágine*, para pasar desde allí a la selva, levantar la cortina, internarse en ella, y ser por fin tragado para siempre.

Y el toro es la encarnación, a su vez, del campesino, custodio de la manada, del orden, de la tradición, protector de las hembras, vigilante de los peligros que acechan desde la selva poblada de tigres malvados, que irrumpe en el orden establecido para destruirlo con sus uñas, comerse a los terneros, abrir el vientre de las madres a tarascadas. El tigre es el gamonal, es la guerra, es la violencia que brota del nutrido desorden de la selva: “Derrás quedaba la selva. La espalda de la república. El sombrío origen de las

tribus reemplazado, de tiempo en tiempo, por el avance de las revoluciones, por la llegada de las tropas que surgían de la manigua devorando los ganados.” El tigre “es la fiera investida por sus cruels signos, el poder y el colmillo y la luz argentina sobre su manchada túnica de sangre y tiranía,” es el caudillo de las montoneras, el general improvisado que manda a su ejército de peones, de vaqueros, de campistos.

En *Agosto*, el personaje que cuenta la historia del enfrentamiento del tigre y el toro es sólo un testigo pasivo, asombrado, del drama que ve revelarse ante sus ojos. Es el autor, o su alter ego, que se cubre con cierto pudor bajo el plural “nosotros” al hablar en nombre suyo y de Nicanor el campisto. No puede ser protagonista, intervenir en el drama para alterar su curso, porque es sólo ese testigo, a pesar de que siempre estará reclamando su condición de “campesino” hijo adoptivo de la patria rural que dibuja en su escritura:

*En Managua, capital de los temblores
por pura casualidad nació.
se equivocaron los ángeles pastores
y un niño campesino pusieron en vez de mí...*

nos dice en *El otro*, su poema juvenil de 1930. Y en la introducción a *El Nicaragüense*, en 1967, muchos años después insiste en su condición perdida: “Desde que me obligado a dejar mi vida campesina y a trabajar como periodista, se estableció dentro de mí una lucha que acabó dividiendo mi labor de escritor en dos formas de escribir como dos ríos de distinta precipitación.”

El drama entre tigre y toro, agresión del poder y arcadía rural, tiene su complemento moral en *Por los caminos van los campesinos*, la más conocida y trascendente de sus piezas de teatro, como lectura de la historia de Nicaragua, y del propio mundo rural, siempre visto como una arcadía en riesgo de ser pervertida, o violada.

Se trata de una pieza costumbrista, en la que el rancho, “que es como una persona muda, que vive en todos,” figura a la cabeza

del reparto de personajes, un papel que Pablo Antonio volverá no sólo a darle, sino también a explicar, en *El Nicaragüense*. Y el escenario, a partir del rancho, no es menos bucólico: “Una huerta nicaragüense. Al fondo, lomas y serranías verdes y azules. Un árbol alto. Quizás pájaros. Al pie del árbol, como debajo de un ángel verde, está el rancho de Sebastiano. Su presencia, según las horas y su luz, es como la presencia de la pobreza: humilde a veces, peinado por la paz y sus brisas; dolorosa otras. Rasgado por cóleras encendidas: cárdeno. A veces cenizo macilento, como el templo de la miseria bajo la luna. El rancho es un personaje que se alegra o llora, que encierra el odio o deja escapar la queja como un viejo animal famélico.”

El ánimo dramático va sin embargo más allá, en la medida en que las vidas de los campesinos resultan trastocadas, otra vez, por el poder. Aparecen entonces otros personajes que igual que el rancho también viven en todos: la guerra civil de 1925, y la intervención extranjera de 1927. El espectro del reclutamiento forzoso irrumpe a plena luz del día en sus negras vestiduras en el rancho de Sebastiano, y convierte en tragedia la felicidad bucólica de una mañana de mayo, una mañana de bromas y canciones a pulso de guitarra. La leva forzosa se lleva entre sus garras a uno de los dos hijos de Sebastiano y Juana, Margarito, mientras Pancho, el menor, logra huir de la patrulla de soldados conservadores, que defienden al gobierno, sólo para ser reclutado luego por los alzados liberales.

Esta es la guerra civil que se desata poco antes de la aparición del grupo de Vanguardia en Granada, cuando el gobierno constitucional de don Carlos Solórzano, resultante de una coalición libero-conservadora, es derrocado por el *Lomazo* de Emiliano Chamorro, lo que da lugar a la rebelión liberal encabezada por el general José María Moncada, bajo la demanda de instalar en la presidencia al doctor Juan Bautista Sacasa, sucesor legítimo de Solórzano como su vicepresidente. Llegamos una vez más la intervención militar norteamericana, y Moncada rendirá sus armas



delante de Henry Stimson en Tipitapa, en mayo de 1927, ya con su ejército en las puertas de Managua tras un fatigoso avance desde la Costa Atlántica, y de allí resultará la lucha de Sandino en contra de aquella intervención; lucha que los vanguardistas respaldarán, dentro de su perspectiva nacionalista global.

Hay en la obra dos personajes que resultan de esta situación: el doctor Fausto Montes, “abogadito del pueblo que se hace personaje con malas artes. Es el poder —*el Poder*— de la malicia contra la inocencia”; y el Teniente Comfort usmc, “oficial de la Marina de la intervención.” El doctor Montes es la representación del poder venal, que quiere despojar de su poca tierra a Sebastiano, y el Teniente Comfort la representación del poder extraño, que lo despoja de su honra, porque viola a Soledad, su hija menor; y los dos, como encarnación del mal contra el bien, resultan alegóricos, y como en todas las historias morales, deben recibir su castigo: Montes muere al filo del machete de Sebastiano, y Comfort al filo del machete de Pedro Rojas, el enamorado de Soledad. Otra vez el noble toro campesino, y he aquí la otra alegoría, ha destruido al tigre alevoso que viene de la oscuridad de la selva, la oscuridad del poder malvado y de la intervención extranjera, que representan el despojo y la violación.

Cuando parece que roda la tragedia ha sido ya consumada, en el epílogo va a trenzarse un nuevo nudo, mientras el rancho es otra vez el gran testigo silencioso. Sebastiano, prófugo, canta entonces, sin acompañarse con la guitarra, ociosa en su mano, “una canción que se ha secado”:

*El rancho abandonado...
la milpa sola...el frijolar quemado...
el pájaro volando
sobre la espiga muda,
y el corazón llorando
su lágrima desnuda...*

Soledad confiesa a Sebastiano que lleva en su vientre a un hijo de su violador, el invasor, y al oír la confesión, a pesar de sentirse dichoso porque ya no va a perecer su descendencia, rechaza a la hija para que se aleje de él, y de los riesgos que corre a su lado. La rechaza a pesar de sí mismo: “¡Llévatelo aunque me parta el alma!... ¡que no conozca su historia, que no sepa nada, Soledad! Ya demasiado hemos peleado por odio. Hemos matado por hombres, por tierras, por hambre. ¡Hasta por sueños hemos matado!... tal vez un niño nos salve... ¡un niño! ¡un niño!” Pero Soledad no entiende de razones y se niega a dejar al padre acosado y perseguido como se halla: “¡Si yo se lo vi en la cara: me corre porque le traigo un hijo del yanquí!... ¡No lo quiere!” Ella al fin se va, y Sebastiano exclama entonces: “¡Dios mío!... ¡por fin pude! ¡Ahora sí va a nacer un hombre nuevo... ahora sí!”

Este es el nudo que no se desata, y que abre múltiples interrogantes hacia el futuro. Una lectura grosera de este final dejaría la exclamación de Sebastiano en la conclusión de que el hombre nuevo que espera es el fruto de un nuevo mestizaje entre la sangre nicaragüense y la del invasor extranjero, el mismo mestizaje, producto también de la violación, entre mujer indígena y conquistador español. No he encontrado referencias a que alguien haya hecho alguna vez a Pablo Antonio esta pregunta, ni que él se haya referido al tema, pero creo saber cómo habría respondido.

Lo que la pieza proclama, en su fundamento ético, de dimensión cristiana, es que sólo la inocencia de un niño puede redimirnos del pasado de injusticia y de maldad, una injusticia y maldad que Sebastiano acepta en su desesperado parlamento cargar sobre sus hombros inocentes, cuando ya sabemos que provienen del poder. Es el hombre nuevo el que va a nacer en el pesebre del rancho, no importa que haya sido engendrado a la fuerza, y que sea fruto de la violencia y la imposición. Ya el violador recibió su castigo. Ahora hay que salvar al niño de la espada de Herodes Antipas y del poder de Roma que lo respalda. Lo que el país necesita es una epifanía.



¿Quién nos describe estas historias del mundo rural, al fin y al cabo, insertas en la historia del país? Un letrado compasivo. En esto, Pablo Antonio no se aparta de la tradición de la gran literatura latinoamericana que comienza a ocuparse desde finales del siglo XIX del mundo campesino y del mundo indígena, tratando de penetrar en sus claves misteriosas, porque al fin y al cabo se trata de un territorio exótico. Pero a diferencia de quienes siempre descienden a ese mundo con guantes quirúrgicos, y entrecomillan las frases del habla popular para no contaminarse, Pablo Antonio lo hace con amor, porque la idea que tiene de ese mundo es protectora. Que nunca cambie, como un deseo de resguardarlo ante cualquier alteración de esa inocencia, de esa quietud, de esa tradición sin culpas. Todos los que viven en ese mundo, bajo la tradición roussoniana, son buenos por naturaleza, es el comercio con los demás, con los aviesos, con los que juegan con el poder, lo que los corrompe.

Es un hidalgo, en el cabal sentido de la palabra, quien escribe sobre el mundo rural y sus habitantes. Un hidalgo letrado, de modesta hacienda, y por tanto, sin pretensiones de mando y dominio, y que puede así descubrirnos su sensibilidad humanista, su filosofía protectora, su compasión. Un cristiano de espinas coronado. Un hidalgo manchego “de este lado de La Mancha.”

Pablo Antonio, que tanto insistió en la dualidad como esencial a la identidad del nicaragüense, ser uno y el otro, nunca termina de resolver esa dualidad entre intelectual urbano y campesino afectivo. El conocimiento que tiene de la esencia y del entorno del mundo rural, es el de literato, o letrado, que lleno de nostalgias se siente siempre de visita, poseído por una mezcla de asombro, respeto y admiración, de timidez, aunque conozca tan bien lo que quiere mostrar y describir a los ojos del lector. No es de ninguna manera un neófito, y hablará siempre con conocimiento de causa, pero desde la montura del caballo, recorriendo el llano, o desde lo alto de las ramas de un árbol de nancite, presenciado el duelo entre el tigre y el toro. Viene de otra dimensión, y al fin

y al cabo, sólo puede contemplar, registrar, contar, en su condición de narrador que presencia, al lado del campesino, ese drama que es al mismo tiempo una alegoría del país rural, desgarrado entre la inocencia campesina y la alevosía de los gamonales.

Un mundo que no debe cambiar para preservarse intacto en su edad de oro de la inocencia, parece ser la propuesta de *Agosto*, y de alguna manera también la propuesta de *Por los caminos van los campesinos*. Sigue siendo la vieja propuesta del grupo de Vanguardia, que al proclamar su filosofía estética encuentra en la patria campesina el depósito de la auténtica tradición cultural del país, donde habrá que ir a buscarla: el habla arcaica, los cuentos de camino, las consejas, los romances y corridos, la poesía popular, las pastorelas, las loas, los bailetes callejeros, desoyendo la advertencia de que las victrolas habían acabado con las guitarras. Y la cosecha del rescate fue, sin duda, fundamental para nuestra cultura. “La fórmula era clara,” nos dice en *Los poetas en la torre*: memorias del movimiento de Vanguardia, del año 1951, “lo original era lo originario. Y nos fuimos al pueblo interrogando su voz, su expresión, su lengua viva, sus formas, sus nombramientos... estudiamos el canto de las guitarras nativas, las rimas de las canciones de cuna, de los juegos infantiles, y comenzamos a verter en esas formas ingenuas nuestras balbuciente inspiración nicaragüense...”

No deja de ser la misma eterna propuesta del romanticismo, que fue también la del modernismo, un partir recurrente hacia territorios desconocidos para buscar lo que es auténticamente bello, sea un viaje hacia países lejanos, sea un viaje hacia el pasado, o sea una exploración en los demás mundos internos, en las demás capas que subyacen en el propio país, en el propio territorio, como en este caso. Un descenso. Pero además de los verdaderos valores estéticos, porque el sentido de la belleza ha sido corrompida por el mal gusto provinciano de la burguesía, los peores entre ellos los comerciantes, según las proclamas vanguardistas, se busca también una identidad perdida, o en riesgo de ser abolida.

Es patente entonces el hecho de la intervención norteamericana, y al iniciar su resistencia, Sandino será esencial al mecanismo de defensa de la identidad nacional.

Es una lucha, además, que están librando los propios campesinos en su arcadía, desde entonces la alegoría del toro que se defiende contra el tigre. Así nos lo dirá en *Los poetas en la torre*: “La marea universal de la literatura nueva invadía las costas de nuestra patria en los precisos momentos en que otro movimiento interno, de igual o mayor fuerza expresiva, surgía con volcánica potencia de las entrañas mismas de Nicaragua. La bandera flameante de Sandino alzó vuelo entonces, como un quetzal mitológico, entre las verdes selvas del norte.”

La vieja selva, impenetrable y enemiga del campesino, territorio del tigre alevoso y traicionero que en *Agosto* representa al poder ladino, ya desde antes de ha convertido en tumba para los invasores en el *Poema del momento extranjero en la selva (a varias voces)*, que forma parte de *Poemas Nicaragüenses*, escritos entre 1930 y 1933:

*bajo el verde sórdido de las heliconias
bajo el hirviente silencio de los manglares
sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas.*

Ya se ve que las propuestas estéticas, que siempre son propuestas ideológicas, tampoco son estáticas en sí mismas, y obedecen a una constante dialéctica que las hace variar y no pocas veces dividirse y enfrentarse a sí mismas en la cabeza de quien las concibe. En *Esos rostros que asoman en la multitud*, de 1962, aquel mundo campesino arcaico, aparece ya trastocado por las urgencias de la lucha social, como antes aparece trastocado por las guerras de los gamonales en *Por los caminos van los campesinos*. Así lo oímos en el poema *Catalino Flores*:

*El Sindicato, con temor,
redacta el telegrama:
Hábeas Corpus
para Catalino Flores
jornalero de treinta años
casado, cinco hijos,
organizaba
la Liga campesina,
leía y enseñaba
a leer bajo los árboles.*

Y Cifar, el marinero, un campesino del agua,

*...espera
la señal en las lejanas
serranías. Antes del alba
encenderán sus fogatas
los rebeldes.
Les lleva peces
y armas.*

Es un mundo que se deshace ante los ojos del escritor, pese a su nostalgia por la visión arcádica y arcaica con que ha querido teñirlo desde siempre, como ocurre en *El velador* —ó CPF como se dice horriblemente—, un poema que pertenece también a *Esos rostros que asoman en la multitud*, el campesino despojado y desplazado de su tierra, cuando “la modernidad” termina por depredar aquel universo:

*Con la toalla
envolviéndote la cabeza
campesina
en el relente de la madrugada
Velador*

*del Banco ("En esto acaban
los pobres:
vendiendo su sueño")*

Pero la literatura es al fin y al cabo lenguaje, y Pablo Antonio nos enseña su mundo rural sirviéndose de la majestad de las palabras, y hace que lo veamos, cuidando de que de la precisión y la transparencia de la prosa resulten las imágenes que se acercan a nuestros ojos, tal como en la esplendente prosa de *Agosto*: "Un silencio de derrota amarga el cielo como la boca de un desilusionado. Trato de empujar mis ojos y perforar la equívoca vaguedad violenta del llano. ¡Nada se mueve! Ni la estatua negra, humillada, del toro. Ni el círculo, paralizado por el miedo, del rodeo. Ni el árbol. Ni el viento... Solamente allá, sobre su sangre tenue e inocente, leves convulsiones agitan el pequeñísimo despojo del ternero, reducido por la muerte y por el crepúsculo, como si invisibles hormigas lo alejaran lentamente hacia el oscuro vientre del mundo."

Son las palabras iluminadas de un poeta, que al ser maestro de la poesía lo es también de la prosa, como lo fue Darío, como lo fue Borges, y como lo fue Octavio Paz, que no pueden explicarse como poetas sino juntamos al hemisferio de su poesía el otro hemisferio de su prosa, para aceptarlos, por fin, bajo la denominación de poetas, que los cubre por completo. El plano que se cierra redondo. Dos vertientes de pareja dimensión. El jardín de senderos que se bifurcan.

Sergio Ramírez Mercado