

AVENTURA LITERARIA DEL MESTIZAJE



Introducción a la Tierra Prometida

En la *Geografía de América* de Oscar Schmieder se dice que “todavía en la Era Terciaria faltaba la conexión terrestre entre la América 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 una 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 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 del Sur y del 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 nuestro 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 aun con el hombre y sus culturas: Nicaragua está formada por aportes e influencias que vienen del norte: los nahuas, los chortegas, los subtiavas, etc., y también de pueblos que llegaron del sur: como los chibchas de Colombia y otras culturas y lenguas preincaicas 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 del Norte y el 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 especies 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 llamado *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 prepotente
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 contaba 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 cambios de cultivos. Se ha descubierto que muchas de las fantásticas ciudades mayas que surgen en las selvas de Centroamérica, 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 y 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 Centroamérica. 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 *Nicán* y *náhuatl*, o sea: *Nicán*, hasta aquí; y *náhuatl*, los nahuas o los del Ánahuac: 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 chortegas.

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 del siglo xx 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 ramas también fueron echados fuera de la región preciada que todavía da 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 náhuatl, 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*, *Posoltega*, *Chinandega*, etc., ciudades cuyas que tienen nombre náhuatl. 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. (Berendt 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 significa la palabra Nicaragua. Resulta sugestivo que en el extraño destino exótico 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 X DC, 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.

Estos chorotegas, grandes peregrinos que emigraron para fundar una Patria libre, son la semilla de los actuales nicaragüenses 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 metales labrados como joyas, sus enormes ollas— ataúdes de barro y los abundantes dibujos rupestres a manera de exvotos... 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 y Spinden, creen que la cultura chorotega fue uno de los fermentos de la maya, y junto con esta se diseminó por toda la tierra húmeda (*wetlands*) 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 Centroamérica.



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 se hallaban 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 Centroamérica. Se cree que llegaron en el siglo xiv, pero existe la tradición de una nueva invasión nahua 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 sociopolítica 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 Centroamérica utilizando una sola lengua. Desde Chiriquí llevaban oro pasando por Nicaragua, a la dinastía 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 *pupuloco* cuando está confuso.

Pero lo más importante con relación a nuestra historia, es que ese complejo de superioridad nahua —que juzgaba “bárbaro” 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. Ésta 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 mugeres.”

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 mugeres [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 la 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 Mixcóatl, 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 prehispánica. 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 imperialismos a preferir entenderse con los dictadores que con las democracias, 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 diversas plazas [o pueblos] que eran electos e concurrían en una voluntad y estado juntos,” dice Oviedo. Los nahuas se gobernaban por un cacique autócrata. Y de la misma manera eran diferentes en la organización y jefatura de sus ejércitos. El cacique nahua nombraba, asesorado por su consejo, un capitán general. En cambio los chorotegas elegían “un capitán general para las cosas de la guerra” (que no tenía autoridad absoluta sino un voto dentro del senado) y “cuando moría o le mataban en alguna batalla, elegían otro e a veces ellos mismos le mataban, si lo hallaban que era desconveniente a su república.” La frase de Oviedo nos indica hasta dónde eran de exigentes y de vigilantes los chorotegas 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 ejemplo, para nosotros y para muchas naciones.

La llegada del militarismo nahua significó un retroceso en nuestra historia indígena. Introdujeron la crueldad, el cacicazgo y el sacrificio humano. Eran valientes —¿quién lo duda?— pero sin piedad ni humanismo y, a la hora de defender la nacionalidad, fácilmente se entendieron y pactaron con el conquistador español. Los chorotegas fueron también heroicos y valientes (aún tienen descendientes directos en Monimbó) y representaron 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 parezca 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 Quetzalcóatl, 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*, enumere 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 jamas!

En 1550 se produce el levantamiento de los hermanos Contreras con su “Ejército de la Libertad,” en un brote precoz de independencia de España, de conquistadores y encomenderos 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 del 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 mulero comerciante, parte de cuyo negocio era arrear tropillas y recuas ganaderas por los caminos de Centro América. 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 y Nicaragua, y la naturaleza parecía haber estado esperándolos durante milenios para ofrecerles las vastas llaneras y sabanas (muy especialmente las chontaleñas) las frescas montañas del este y del oeste 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 apropiada 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 indígenas) 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 folklore creó un personaje de perfil propio: el campista o sabanero nicaragüense, hermano del gaucho, del llanero y del charro.

El criador de ganado 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 atentar 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 nortefías 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 la antítesis. Dualidad como desgarradura interior de ideologías, sicologías, 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 constantes 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 mano su propia cabeza cortada, como una linterna (*ed eran due in uno e uno in due*; “y eran dos en uno y uno en dos”)— 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.

Introducción a la literatura nicaragüense

Refiriéndose a la literatura nicaragüense, de Rubén a nuestros días, Ángel Rama, señala que “no ha abandonado un sólo 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, Centroamérica; 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 transmutación 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.”

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 presenta 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. Una de esas características de la literatura nicaragüense es 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 de Tutecotzímí 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 *Acomixtli Nezahualcóyotl*. 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 parábolas 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 anti-occidental, su terrenalidad, su capacidad mitificadora, su reclamo rebelde o irónico, su dimensión de esperanza. Y su presencia ha producido un contrasentido, un anti-ritmo 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 de 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 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 totanacas, 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 historiadores 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.

No obstante, me parece importante trazar o esbozar una especie de mapa de nombres y momentos generacionales que sirva de guía al estudioso o al lector de nuestra literatura nicaragüense.

En la década de la muerte de Darío (de los 1910 a los 1920) surgen tres altos valores que viniendo del Modernismo, rompen su cauce para darnos tres cosmovisiones poéticas de marcada originalidad: Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés y Salomón de la Selva. Este último, pionero de la literatura nueva nicaragüense, primero en lengua inglesa con *Tropical town and other poems* (1918) y luego en lengua española con *El soldado desconocido* (1922), regresa luego, olímpicamente, a contracorriente, a un neoclasicismo de su propio cuño.

En la siguiente década (entre 1927 y 1931) se produce el movimiento de Vanguardia, cuyo compromiso fundamental fue la creación de una literatura nacional. Fue la reacción poética (paralela a la gesta de Sandino) contra una humillante intervención extranjera. Época-puente con materiales de Apocalipsis y de Génesis: de acusación crítica de lo que cae o va a caer, y de anuncio revolucionario de lo que está naciendo. El movimiento muy rico en experiencias literarias de todo orden, es el punto de partida de la obra o de las obras de Luis Alberto Cabrales, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, José Román, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Argüello, Francisco Pérez Estrada y otros.

En la década de 1940 la sola obra de Carlos Martínez Rivas es todo un movimiento aunque de *Insurrección solitaria*. Quiero decir que su aporte (de extraordinaria calidad y poder expresivo) es otra revolución. Pero junto a él brota otra maestría: la obra



sutilmente subversiva de Ernesto Mejía Sánchez. Y luego, para culminar el aporte generacional, surge también Ernesto Cardenal, cuya obra es conocida en toda América y ha sido traducida a numerosas lenguas.

En la década de 1950, además de la aparición de un nuevo grupo de poetas de muy diversa índole, como Fernando Silva, Ernesto Gutiérrez, Octavio Robleto y Armando Incer, irrumpe un grupo de narradores que le da fuerza nueva a un género que venía siendo cultivado muy a la zaga de la poesía por las generaciones anteriores. El grupo lo componen Mario Cajina Vega (también poeta), Juan Aburto y Lizandro Chávez Alfaro.

La década de 1960, convulsa y revolucionaria, se distingue por la proliferación de grupos poéticos que reflejan tanto la angustiada situación interna de Nicaragua, como las corrientes del mundo. Es la época de los *beatniks* y de las rebeliones juveniles. De todos los grupos, una vez disueltos, queda como saldo la obra personal de por lo menos media docena de poetas de gran calidad: Fanor Téllez, Julio Cabrales, Beltrán Morales, Carlos Perezalonso, Francisco Valle, Horacio Peña; y un novelista: Sergio Ramírez; y el caso notable del polígrafo Jorge Eduardo Arellano, que realiza una especie de suma informativa y crítica de todas las letras y artes nicaragüenses.

Y el relevo sigue. De la siguiente década, sólo recojo dos importantes revelaciones. La de un prometedor poeta que muere combatiendo a los veinte años: Leonel Rugama. Y la floración de un grupo de mujeres poetas: Ana Ilce, Gioconda Belli, Rosario Murillo, Daysi Zamora, Yolanda Blanco. Irrupción sorprendente en número y valores que abrió perspectivas inéditas al aporte femenino en el desarrollo de nuestras letras.

Para terminar el esbozo de mapa, registramos el fenómeno de creación poética que se dio durante el proceso revolucionario entre los años que van del terremoto que destruyó Managua (1972) a la caída de Somoza y el triunfo de la revolución (1979). En esa agitada etapa, la producción literaria fue torrencial en todas

las generaciones y son numerosos los volúmenes antológicos que la han reunido. La revolución nicaragüense se hizo con sudor, sangre y poesía.

Aplicándole un juicio valorativo exigente, gran parte de esa producción tal vez no alcance niveles muy altos, pero como fenómeno testimonial del espíritu rebelde y al mismo tiempo poético de un pueblo, tiene un valor inapreciable en nuestra historia literaria y aun política. Sin la poesía y el canto nuestra gesta contra la tiranía no hubiera encendido, en la forma heroica que lo hizo, la mística y el fervor popular. La poesía hizo posible que la lucha armada superara su carácter de guerra civil con un sentido de redención y libertad de altura humanista.

Sin embargo, logrado el triunfo contra la dictadura, el nuevo régimen rompió sus compromisos con los diversos sectores que forjaron la revolución y trató de imponer la ideología marxista-leninista con métodos otra vez dictatoriales, copiando al proceso cubano en su política cultural. Este desvío de la revolución desgarró de inmediato la entusiasta unidad inicial de poetas y artistas. Poco a poco comenzaron a partir al exilio los mejores poetas jóvenes, mientras la obra literaria de los afectos al régimen descendía en calidad, obligada a pagar tributo a la propaganda. Se cumplía una vez más la verdad de una repetida advertencia de la historia: que la poesía produce revoluciones, pero las revoluciones no siempre producen poesía.

Sin embargo, la suma final poética puede no beneficiar a la revolución por haber caído en el pecado de hostilizar la libertad creadora, pero tanto los escritores marginados en el interior como los que se fueron al exilio siguieron produciendo, con gran riqueza y poder de asimilación, excelente poesía, como también inquietas exploraciones en los territorios inéditos de la aventura creadora. Sin incluir la obra de los viejos --como la de este servidor--, o la de Carlos Martínez Rivas, o la de Ernesto Cardenal --cuando no ejercita la didáctica o nuestra paciencia--; basta citar la *Antología del inmigrante* de Horacio Peña, *Cegua de la Noche*



de Carlos Perezalonso, *Exedra* de Erwin Silva, *Aposentos* de Yolanda Blanco, y la obra última, todavía no reunida en libro, de Mario Cajina Vega, Fanor Téllez, Pedro Xavier Solís, etcétera, para poblar de valores muy diversos y originales el último mapa de la literatura nicaragüense.

Quiero, para terminar, apoyarme en unas palabras de Octavio Paz en su libro *El Arco y la Lira*:

El poema, ser de palabras, va mas 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; al buscar y afirmar su propia originalidad artística, descubrió y expresó rasgos y raíces de identidad comunal del nicaragüense y creó o hizo visible la realidad poética de su naturaleza, de su tierra y de su asediada historia.

1996

Notas críticas sobre poetas nicaragüenses

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

Gracias a RUBÉN DARÍO (1867–1916), 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 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 H. PALLAIS (1886–1954), crea un nuevo y personal simbolismo como también se inventa un medioevo *sui generis* entre franciscano y *naïf*.



SALOMÓN DE LA SELVA (1893–1959). Nace en León pero se educa en Estados Unidos y pronto destaca entre los jóvenes poetas norteamericanos “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 posterior poesía neo-clásica, que en algunos poemas es un salto atrás —como en *Acomixtli Nezahualcóyotl*— y en otros un salto de avance contra-corriente que abre continuidades inesperadas a la tradición de Landívar, como su bella *Sonata a 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 Ángelus” 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 función 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 Ángel 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 preciocista 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 sobre la historia de Nicaragua*) 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: *Pol-la, d’ananta, 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 los 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 Urtecho y Luis Alberto Cabrales es uno de los fundadores del movimiento de Vanguardia. Dice Carlos Tünnermann Bernheim 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 sólo 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 cultura, sino 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 fuerza 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 mester 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 *Chinfonía 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 Ernesto 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 “tradición 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; es 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 fe de la Religión a la Política.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (1923). Desde “Carne contigua”, su primer gran poema, plantea la lucha por una “pureza” mallarmea, 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 picasneas del rostro femenino.

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS (1924) ha dicho: “yo no sé que habría sido yo sin Baudelaire. Pero no el autor” —aclara— “sino el hombre.” En realidad muchos poetas nicaragüenses han sido influenciados por Baudelaire, pero ninguno tan profunda e inteligentemente como Martínez Rivas. Él hace suya la norma baudeleriana: “La belleza es el resultado del entendimiento y del cálculo” y con ella logra 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 confesiones propias al poeta Steven White, Martínez Rivas se siente identificado, vital y personalmente: “con Baudelaire, Robert Burns, François 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 0* en el cual comienza a manifestarse el magisterio de Ezra Pound— y una poesía epigramática, amorosa y política, a la sombra de Catulo 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 Dudoso*, 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

del *Canto General* y del Pound de los *Cánticos*, con la que logra cuadros épicos de la calidad de “Doña Beatriz la Sin Ventura.”

En *Homenaje a los Indios Americanos*, Cardenal revive la concepción neoclásica 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 Ché 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 *Hélide*; 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 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 Pérez Alonso) en cuyas obras se continúa y renueva la tradición poética que sembró en Nicaragua Rubén Darío.

1985

Conversación sobre teatro nicaragüense

Con el profesor de la Universidad de Texas, Ramón Layera

RAMÓN LAYERA.—Aunque a ti se te reconoce fundamentalmente como un 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?

PABLO ANTONIO CUADRA.—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 características 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 XVIII. 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 maneras 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 que el lenguaje de *El Güegüence*, que era una mezcla de 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 mezcolanza, una jergonza, como resultado de esa fusión lingüística. Nuestro pueblo hablaba esa jergonza 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 Centroamérica 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.

RL.—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 en cuenta a Brecht en alguna forma? ¿Qué linaje literario le atribuyes a *Por los caminos...*?

PAC.—Yo no conocía a Brecht. Lo vine a conocer muy posteriormente. Conocía una obrita de Lorca. Fíjate que estamos hablando de 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 Perrimplín 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 de *El 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.

RL.—Se trataba entonces de una evocación del teatro medieval litúrgico.

PAC.—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. Tenía una motiva-

ción 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.

RL.—La *Antología de 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 otras obras? ¿Tienes algunos planes en materia de creación dramática?

PAC.—Resulta que, con motivo del estreno de *Por los caminos...* que tuvo mucho éxito y recorrió todo el país, a mí se me ocurrió 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. *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 1855 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 una 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.

RL.—¿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?

PAC.—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 mayor 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 injerto 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 Quetzacóatl 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 (cualesquiera que sean sus nombres) y la intervención (cualesquiera 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, cualesquiera 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 período de lucha contra Somoza como después del triunfo revolucionario, 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 partidarismo violento renace, Sebastiano y su filosofía del amor, estorban.

RL.—¿Qué quisiste sugerir con eso de la muchacha violada y el nacimiento de un “un hombre nuevo”? ¿Hay alguna carga simbólica en esto?

PAC.—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 edificar a Nicaragua sobre la fraternidad y la convivencia. ¿Recuerdas el sueño de Sebastiano cuando Soledad le revela que 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 hijos de Sebastiano, los campesinos, siguen muriendo en la guerra civil.

RL.—¿Qué importancia le atribuyes a esa pieza vanguardista de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, *Chinfonía 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?

PAC.—Alberto Cañas, el escritor y dramaturgo costarricense, llama a la *Chinfonía 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 *Chinfonía* 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 estas: a. La rima en serie y el valor sugerente de la rima. b. Fantasías caprichosas y hasta absurdas de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos.”

La *Chinfonía* 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 conocimiento de sus incursiones en el teatro.

Por los caminos... y la *Chinfonía burguesa* fueron los dos aportes principales del movimiento de Vanguardia al teatro nicaragüense. Años después, Coronel Urtecho escribió una pieza cómica con juegos de rimas de estilo chinfónico llamada *La Petenera*. No recuerdo con precisión la fecha pero fue alrededor o ya cercano al 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 teatrillo *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 Gheón y una adaptación al tiempo actual de la *Muerte de Julio César* de Shakespeare. En el año 42 fundé el *Taller San Lucas* y comencé a publicar

los *Cuadernos* de este 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 Ycaza 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 antología. Tal vez tenga más suerte en el futuro con lo que ya escribió y con lo que todavía puede escribir.

RL.—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.

PAC.—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.

Sí, 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 poemas 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 la 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 Bertolt 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... partidatismo. 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

Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa

a Claire Pailler

Estamos viviendo una etapa difícil para el creador literario. Todo período revolucionario es rico pero difícil porque enciende impaciencias e incomprensiones del oficio literario. Hay mucho que decir (¡tenemos tanto que decir!) que fácilmente se pierde de vista el “cómo” 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, díscolos, 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:

EPITAFIO PARA JOAQUÍN PASOS

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

Sólo poetas, putas y picados conocieron sus versos.

Nunca estuvo en el extranjero.

Estuvo preso.

Ahora está muerto.

No tiene ningún monumento.

Pero

*recordadle cuando tengáis 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 afrancesado: es absolutamente español, un español nuevo, elástico, dúctil y puro. Mapes advierte: “En general, al estudiar el 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 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 esta 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 Lelian: 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 Guérin 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, poseen franca raíz verlainiana, y no sólo por el tono, sino por un recurso estilístico: la consonancia por forzadura del acento secundario, que produce fluidez y musicalidad juguetona.

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 exaltadas 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 (Ángelus de Vanegas, Ángelus de Olivares, Ángelus de Cortés y Ángelus del suburbio de Lino Argüello), procedían 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 Baciu con gran acierto y penetración: “Formado en un ambiente simbolista, en Brujas de Flandes,¹

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



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 atraído 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 predomina 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’Aureville, Poe, Villiers de L’Isle Adam, Baudelaire, Mauclair, Paul Fort, Roderbach, Maeterlink, Francis Jammes y Jean Moréas (el griego Papadiamato-poulos cuya poesía fue tal vez para Pallais, una unión entre los simbolistas y un cierto clasicismo griego). Pero aparecen también ciertos poetas latinoamericanos, como José 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 sólo originales sino preludiantes del surrealismo. Las “Correspondencias” de Baudelaire —otro ejemplo— se expanden, se entrecruzan, adquieren proyecciones inesperadas en ese país esotérico y meta-real donde Cortés vive. El no imita, crea.

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

*Sueña un aire de niño tras las tapias
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 primer momento del movimiento en que, como hijos, queríamos afirmarnos contra el padre— abominaríamos de lo francés, tan ligado o tan presente en Rubén. Pero fue lo contrario: nos dimos cuenta a tiempo que Francia estaba desarrollando una gran literatura nueva, de independencia, de liberación, de reacción contra la otra Francia —parnasiana 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 verdad sólo en cierta medida. Coronel leía bien el francés y conoció mucho de la nueva literatura francesa, pero el texto que nos descubrió la literatura de vanguardia de Francia —dándonos la pista para perseguir a los nuevos poetas y sus obras— fue una antología en dos tomos (de poesía y de prosa) que nos facilitó el director de *El Diario Nicaragüense*, Pedro Joaquín Cuadra. Así comenzamos 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*: “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, Valéry Larbaud, Giraudoux, Cocteau, Cendrars, Claudel, Max Jacob, André Salmon, Raymond Radiguet, Paul Morand, Georges Duha-

mel, 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 la tendencia moderna que se distingue 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 tienen 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 inventando 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, Superralismo, Populismo... Finalmente, lo que existe no son escuelas, sino poetas, y son sus experiencias las que nos interesan.

¿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-Castillo de los Modernistas— “nos procuramos las fuentes genuinas.” El leerlos y traducirlos 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 de 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 delante. 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 Darío” 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 Péguy 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-la d'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 Blaise Cendrars y de Valéry 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, 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 sombra

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 reencontrar 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 Guillermo Rothschild Tablada, 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 experiencia de trasvase cultural. En esa generación del 40, Ernesto 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.

Con muchos otros críticos de la poesía nicaragüense (dos italianos: Francesco Tentori y Giuseppe Bellini; y un uruguayo: Ángel Rama), coincidido en señalar como una característica permanente de nuestra literatura su capacidad de apertura a lo uni-

versal sin pérdida de la originalidad. “El poder ser cosmopolita sin perder su indio interior.” Y Ángel 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 esnobismo, 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 tradición 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 se tiene una gran deuda con Francia.

1979

POSTDATA

—al recibir las Palmas Académicas de Francia—

En el comienzo de mi vida literaria, las Musas nos presentaron (y hablo en plural porque éramos un grupo de muchachos todavía estudiantes) dos caminos a escoger: el camino que nos llevaría a la conquista peligrosa de la lontananza o el camino al refugio también peligroso de la caverna.

Era el camino mítico a dos patrias: uno a la auténtica patria del hombre que es el universo; otro a la patria natural del habitante, que es la lugareña y su vientre materno.

Se le proponía una disyuntiva a nuestra naciente poesía y yo digo que quien me ayudó a burlar la prueba de las exigentes Musas, fue Francia, la literatura francesa, en ese momento de cambio, de aventura y de letras de Vanguardia de mi juventud.



Y la historia fue así: dos escritores un poco mayores que nosotros, José Coronel Urtecho y Luis Alberto Cabrales, llegaron a Nicaragua de regreso, el uno de Estados Unidos y el otro de Francia. Y proyectaron sobre nuestra impaciente imaginación de jóvenes colegiales, las rutas nuevas de las literaturas de Vanguardia europeas y norteamericanas. El Modernismo, entonces, decaía en sus últimas repeticiones. Queríamos algo nuevo. Toda creación se nos imponía bajo dos presupuestos: ruptura y originalidad.

Pero en ese momento de pleno imperio de la lontananza, nuestra patria sufrió la ofensa de una intervención extranjera. Las mismas fuerzas juveniles que nos lanzaban hacia fuera, nos retenían y nos imponían la afirmación y la defensa de nuestra identidad. Corrimos el riesgo de apasionarnos y encerrar nuestra expresión en “las irrespirables cárceles patrioterías” de que habla Jorge Luis Borges; corrimos el riesgo (que destrozó a tanto buen poeta) de sentar cátedra política de nacionalismo, convirtiendo la delicada materia poética en un sillón didáctico y profesoral; corrimos el riesgo de encerrarnos en la caverna de espalda al mundo.

Como en las pruebas legendarias que sufrían los iniciados, teníamos que resolver la disyuntiva. Se nos presentaba la poesía con el interrogante que Ortega y Gasset proponía sobre el amor. (Él decía que el amor siempre ha comenzado, no con el entusiasmo por la mujer próxima, sino por la imaginación de la mujer distante, la *princesse lointaine* de los franceses). Nosotros creíamos que la poesía o la mujer salvan su desgaste mortal, si el poeta o el amante saben darle a la cercanía el valor de lo distante y a lo distante el dulce vértigo de lo cercano.

En otras palabras, supimos que es adorable y fecundador lo “lugareño,” pero no como encierro, sino como punto de partida. Ya Rubén Darío nos había enseñado que aunque el corazón filial afirme: “Si pequeña es la Patria, uno grande la sueña,” el poeta debe construir su barca y cumplir su oficio navegante por todas las literaturas (como él lo hizo) regresando con las bodegas

llenas, como un divino bucanero, de tal modo que todavía seguimos alimentando nuestra cultura con lo que él trajo a su regreso de la universalidad.

Pero junto al ejemplo dariano, fue Francia la que me enseñó cómo burlar la aduana de la caverna y abordar la nave de lo desconocido.

Mi madre se había educado en París desde muy niña y cuando volvió a León de Nicaragua de 18 años, había olvidado el español; olvido que la dotó de una cierta encantadora timidez y de un perfecto conocimiento de la lengua francesa. Aún ya moribunda, a los noventa años, sus rezos eran en francés. Fue para mí un diccionario vivo, un diccionario servicial pero escandalizado cuando le consultaba la traducción de versos vanguardistas de irrespetuosas sintaxis y de atrevidas metáforas.

Y fue ella, en esos primeros años de aventura literaria, la que me dio como texto para aprender la lengua francesa una vieja edición bilingüe de *Las aventuras de Telémaco* de Fenelón, libro que sumaba al viaje de Darío el viaje auroral de un hijo en busca de su padre (de Telémaco en busca de su padre Ulises); extraordinario recorrido por países que significaban el más alto turismo de la cultura de occidente y que desarrollaba la interesante técnica del espejo que usaron tanto los moralistas de los siglos de oro (el “espejo de príncipes” de nuestra lengua), que consistía en reflejar su época en el espejo de las épocas y países del pasado, en hacer críticas indirectas a través de situaciones extranjeras (tanto así que el rey Luis XIV y los personajes de su corte enfurecieron con furia absolutista por los acertados flechazos de Telémaco; y así las aventuras sólo llegaron a imprimirse completas, muertos ya su autor irreverente y su indignado rey).

Pues bien, yo siempre he creído al hacer mis exámenes de conciencia literaria, que fue ese libro grande de Francia (de Francisco Salignae de la Mothe, alias Fenelón), el que me enseñó las rutas homéricas de Ulises. Por Telémaco conocí a Odiseo; y una vez que un poeta embarca en la nave de Ulises ya no vuelve nunca a encerrarse en la caverna, sino que va y vuelve y la patria se estira



y se encoge entre la cercanía y la lejanía, entre la nostalgia y el abrazo, entre la mujer que se aproxima para hacerse realidad y la que dulcemente se aleja para convertirse en sueño.

Lo demás ya lo he escrito con agradecimiento muchas veces: mi deuda con la poesía francesa moderna (pero sobre todo con Jules Supervielle, Blais Cendrars, Valéry Larbaud y tantos otros que me adiestraron en el uso y la esgrima de la lengua de mi tiempo). En el comienzo de todo escritor siempre hay unos beneméritos guías que nos enseñan a ser contemporáneos. Yo no oculto esas influencias como ciertos otros poetas que las borran como el criminal borra las huellas digitales de su delito. Yo creo que la literatura se hace de literatura. Somos los corredores en relevo que recibimos de poetas anteriores la antorcha de la palabra, para entregarla —si es posible flamante y lúcida— a nuestros sucesores.

Ahora en esta carrera de relevo y en esta edad que ya pide un poco de descanso al poeta peregrino, otra vez Francia —generosa— hace mágicamente florecer unas palmas con la sabrosa sombra del honor, para convertir en oasis mis últimos tiempos y darle frescura de juventud a los acumulados proyectos de mi poesía.

1991