

UNIVERSIDAD NACIONAL  
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

MEMORIA  
DEL VI CONGRESO DE FILOLOGÍA,  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
«VÍCTOR MANUEL ARROYO»

MARGARITA ROJAS G. Y CARLOS FRANCISCO MONGE (EDS.)



1997

468

C749m Congreso Nacional de Filología, Lingüística y Literatura Víctor Manuel Arroyo (6a. : 1995 set. 27-29 : Heredia, C.R. )

Memoria / ed. a cargo de Margarita Rojas G. y Carlos Francisco Monge. -- Heredia, C.R. : [Universidad Nacional. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje]. 1997.

378 p. ; 21 cm.

ISBN : 9968-9863-0-5

FILOLOGÍA; LINGÜÍSTICA; LITERATURA; LITERATURA COSTARRICENSE; LITERATURA HISPANOAMERICANA; ESPAÑOL SEGUNDA LENGUA; ENSEÑANZA; ARROYO SOTO, VÍCTOR MANUEL; DUVERRÁN, CARLOS RAFAEL; CONGRESOS. I. Rojas González, Margarita. II. Monge Meza, Carlos Francisco, 1951-

## IDENTIDAD NACIONAL Y TRADICIÓN LITERARIA EN LA VANGUARDIA NICARAGÜENSE<sup>1</sup>

FLORA OVARES  
*Universidad Nacional*

La construcción de una identidad mestiza en la literatura es una preocupación central del movimiento de vanguardia nicaragüense; en este intento, la poesía vanguardista se sitúa en la polémica entre «nacionalismo» y «cosmopolitismo», considerada por algunos como la más constante y compleja en la historia de nuestra cultura<sup>2</sup>. La respuesta nicaragüense parece poner en práctica la inversión, sugerida por otros grupos de vanguardia, de los mecanismos de importación y copia de modelos para incorporar y elaborar creativamente la herencia cultural occidental<sup>3</sup>. Además de desplegar las categorías abstractas del pensamiento contemporáneo, los poemas de José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Argüello, Joaquín Pasos o Alberto Cabrales, ironizan o recrean el discurso literario anterior, tanto el modernista como el clásico, el renacentista o el barroco y resuelven la dinámica entre la identidad y la alteridad, entre lo universal y lo nacional, de manera particularmente rica y sugerente. Al sintetizar temas, procedimientos e imágenes de numerosas tradiciones literarias, los textos líricos anticipan la visión de Nicaragua que elaborará posteriormente el ensayo vanguardista y que concibe el país como espacio geográfico y cultural de tránsito y síntesis.

«Nihil novum» de Coronel Urtecho (*Pol-la d'ananta katanta paranta*, 1970) asume el ademán abarcador del texto bíblico, que atribuye al Señor el origen de

1. Esta ponencia forma parte de un capítulo de un libro que preparan la autora y Margarita Rojas G.
2. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Cátedra, 1991): 493.
3. Schwartz recuerda al respecto la propuesta de Oswald de Andrade: la antropofagia, «deglutir al otro para asimilar sus atributos y producir con este acto de incorporación la síntesis de las diferencias [...] alternativa posible y creativa, aplicable, no sólo al Brasil, sino a cualquier país que que afronte la cuestión de la identidad y de la alteridad cultural», Schwartz, 494.

toda sabiduría y de todas las dimensiones del tiempo y el espacio, e insiste en la vanidad de los anhelos y proyectos humanos. La palabra poética cubre el cielo, la tierra, el ayer y el hoy, lo viejo y lo nuevo, el mundo externo y el corazón humano; recorre los espacios abiertos hacia el centro «el mismo palpitar del corazón», para volver a extenderse: «no te engañen los nuevos continentes». Sólo subsiste de este recorrido la propia voz: «sólo nos queda el aire y su capricho/de vagos sonos que se lleva el viento», en espera de que se cumpla la sentencia bíblica «y se enmudezcan todas las canciones».

Además de reelaborar un texto bíblico, el poema de Coronel implica un reto ante los propios postulados de la vanguardia. Como afirman los críticos, la consigna «Todo nuevo bajo el sol», frase que carnavaliza el conocido proverbio del Eclesiastés, se convierte, para los promotores de la vanguardia, en desafío a la autoridad bíblica y a la tradición». Schwartz recuerda al respecto el «Arte poética» (1916) de Huidobro: «Sólo para nosotros/ Viven las cosas bajo el sol»<sup>4</sup>.

Se trata de una forma especial de cosmopolitismo que se manifiesta en un retorno a la tradición más que en una revuelta extrema contra ella y que Octavio Paz detecta en el modernismo angloamericano<sup>5</sup>. No está de más recordar que el movimiento de vanguardia propone un orden poético nuevo, sustentado en la adaptación de la corriente hegemónica del realismo libre, coloquial y de origen whitmaniano de la *New american poetry* que Coronel Urtecho comenzaría a traducir desde 1931<sup>6</sup>.

4. Schwartz, 42.

5. Al contrario de lo sucedido en Europa, el movimiento poético angloamericano del siglo XX «lejos de ser una negación de la tradición central, es una búsqueda de esa tradición». Tanto en Eliot como en Pound la palabra es un centro asociado al orden, un centro de convergencia universal y la poesía es la búsqueda o la visión de ese orden, en cierto sentido la vuelta a la tradición religiosa y estética europea. Mientras que «la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa con la tradición romántica de la ruptura; el movimiento anglosajón rompe con la tradición romántica. A la inversa del surrealismo, más que revolución es una tentativa de restauración». En Hispanoamérica, la semejanza central entre ambas literaturas es, según Octavio Paz, su calidad de lenguas trasplantadas. Ambos, vanguardia y *modernism* son tanto transgresiones de los cánones de Londres y Madrid como fugas del provincialismo americano. Ver O. Paz, *Los hijos del limo* (Seix Barral, 1987) 184-195.

6. Ver Jorge Eduardo Arellano, *Entre la tradición y la modernidad: el movimiento de vanguardia en Nicaragua* (Libro libre, 1992). Coronel Urtecho recuerda cómo orientó a los jóvenes en la poesía norteamericana, iniciada por Ezra Pound; T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings y William Carlos Williams, a quienes llama «raros modernos». Cfr. José Coronel Urtecho, *Rápido tránsito*, (Nueva Nicaragua, 1985). Por su parte, Gloria Guardia indica que el conocimiento de la poesía imaginista les facilitaría el empleo de la palabra exacta, la creación de nuevos ritmos, la libertad absoluta en el tema, el uso de imágenes que reflejen lo particular, la precisión, la síntesis y la claridad. Ver Gloria Guardia de Alfaro, *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra* (Gredos, 1971).

Otra de las tradiciones elaborada por la vanguardia nicaragüense es la griega: en el poema «Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana» de Alberto Ordóñez se retoma la figura de Diana, la virgen arquera y cazadora, protectora de los animales, las fuerzas vegetativas y las aguas, frecuentemente representada con ciervos. Esta deidad, asimilada a veces a Hécate y entonces ligada con el mundo de los muertos, se enlaza sobre todo con Selene, por lo que sus correrías nocturnas simbolizan el camino de aquel astro.

Inicialmente, el poema de Ordóñez formaba parte de una serie titulada «Ballet de Sylvania», del libro *Poemas para amar a América* (1952). Los cinco movimientos que componen el ballet resaltan las cualidades de libertad y primitivismo de la esquiva cierva, cuyo movimiento inquieto la desplaza por la amplia e indómita geografía americana. Más adelante, al aparecer en *Amor en tierra y mar* (1964), el poema se sitúa en un contexto de lírica amorosa que borra esta relación de la cierva con la geografía americana.

Todos los simbolismos asociados con Diana aparecen en el soneto, que reelabora también los motivos de la caza de amor, presentes en la tradición popular y la literatura mística: la cazadora feliz se convertirá en la víctima, arisca cierva y cierva vulnerada por las flechas del amor. Además, la blindada cierva recuerda la hermosa cierva blanca de Diana que, según la leyenda popular, lleva al cuello el nombre de su dueño y que Petrarca rememora en su soneto «Alegoría».

De la relación con la luna proviene la identificación de la amada con la barca: «mi lirio varonil pasa rayando/ la proa de tu pecho estremecido»; se trata de una barca que surca los cielos, imagen poética que enlaza el vuelo con la nave y sugiere la noción de la dicha acuñada, la felicidad del viaje aéreo<sup>7</sup>. En este caso, sin embargo, la imagen celeste se acompaña de un explícito contenido erótico.

Al desplegar el proceso de la conquista amorosa, el soneto destaca el movimiento de mutua atracción entre los amantes: el primer contacto a través de la mirada («dos tórtolas me vuelan si me miras»), el reclamo del hablante («con ímpetu de trigo y de campana») son intentos de cercanía que presagian el encuentro futuro. La imagen de los ojos como tórtolas evoca, como lo hacen la metáfora del cazador y la presa y el ciervo herido, el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, poema en el que las miradas surgen en la fuente cristalina a la que llega la paloma<sup>8</sup>.

7. Gastón Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943, edición en español: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1958) 58.

8. El reflejo de los amantes en el agua y en el espejo de los ojos se sugieren en el soneto en el entrecruzamiento simétrico de adjetivos y sustantivos en los versos 1 y 7.

La conquista y la relación amorosa activan aún otros contextos: la oposición nieve sollozante y primavera, la antítesis entre el día y la noche, entre la vida y la muerte sirven para reiterar el tema de la unión amorosa.

«Felices los que nunca...» de Luis Alberto Cabrales (*Opera parva*, 1989) presenta un mundo sin movimiento, sin cambios, estático, idéntico siempre. Es un espacio descrito como una pintura, en el que no transcurre el tiempo<sup>9</sup>. La tendencia a la espacialización es tan fuerte que la totalidad de sus elementos (vida, gente, acciones, tiempo) se convierten en circunstancias del mundo.

La binariedad que organiza casi todos los niveles del poema<sup>10</sup> opone dos espacios totalmente antitéticos: *aquí* (el terruño) / *allá* (el extranjero). Mientras que este último aparece caracterizado negativamente («mesa de exilado» y «lecho extranjero»), todos los valores positivos son atribuidos al espacio propio: familia, patrimonio, trabajo (agricultura), honradez.

En este mundo idílico no existen distancias entre lo natural y lo humano, y los antepasados continúan presentes en la vida cotidiana. Esta coexistencia se extiende a una unidad entre espacio y tiempo, un pequeño mundo espacial limitado y autosuficiente, que reduce la existencia a las realidades fundamentales. Se trata de un idilio en el que se refuerzan valores como la permanencia, el no cambio, la resistencia a la diferencia, el tiempo eterno o cíclico, la ruralidad, la familia<sup>11</sup>. El poema recuerda así la idea de la Arcadia, elaborada por Virgilio en las *Bucólicas* mediante notaciones precisas de la tierra natal, la vida en el campo: poesía de evasión, en la que reina una vida simple e inocente, hecha de trabajos humildes, ocios y silencio, competencias de canto a la sombra de las hayas y las encinas. Se trata de un mundo en el cual la violencia de la historia se pone como alternativa, en un contraste insalvable con una Arcadia ideal o edad de oro, donde

9. Esto está marcado básicamente por tres aspectos: 1. el predominio de las estructuras nominales en menoscabo de las verbales, lo cual conduce a una sustantivación de lo abstracto; 2. la progresiva desaparición de los verbos; y 3. porque estos remiten todos a una temporalidad pasada, acabada, de acontecimientos terminados (*vivieron, crecieron*) o que aparecen negados (*nunca dejaron, no abandonaron, ni probaron, ni jamás se acostaron*).

10. En el nivel de la sintaxis (hasta el v 10) el texto se organiza en subestructuras binarias o paralelas:  
Felices LOS QUE nunca dejaron.../ LOS QUE no abandonaron...  
NI probaron comida.../ NI jamás acostaron ...  
Vivieron con LOS SUYOS/LOS SUYOS a su lado  
EN progeñe crecieron, EN honrado dinero  
EN limpios menesteres y EN tareas de arado  
animales y gente...  
en unión cotidiana VIVIENTES Y DIFUNTOS

11. Mijail Bajtín, *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela* (1937-1975, traducción en español: *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, 1986).

los hombres viven en paz dedicados a sus trabajos, en una religiosa aceptación de su suerte<sup>12</sup>.

En el poema de Cabrales, los valores que se presentan para describir positivamente la vida en el lugar natal, al integrarse en un mundo estático, es decir, sin transcurso temporal, de alguna forma también se inmovilizan<sup>13</sup>. La total afirmación de la felicidad alcanzable únicamente en el lugar natal resulta matizada al añadirse la muerte como parte inevitable de todo proceso vital. Pese a que la oposición se establece entre dos espacios, *aquí/allá*, caracterizados por los semas *nacional/extranjero*, el poema se ve compelido a integrar, en el espacio de la felicidad añorada, el dato temporal decisivo de la muerte. No podía ser de otra manera, pues sabemos que la muerte es el último instante de la temporalidad que nos arroja de la historia y, así, hace posible que viva el mito.

La idea de la vida como un ciclo, la intemporalidad y la armonía entre ser humano y naturaleza son también parte del soneto de José Coronel Urtecho «Vida del poeta en el campo»<sup>14</sup>. En este se reelabora el tópico de la vida como el transcurrir de un día, marcado aquí mediante tres momentos limitados por varias actividades, entre ellas el desayuno, el almuerzo y la cena. A medida que avanza el día, los movimientos del poeta se vuelven más sedentarios, hasta concluir con el sueño, que alude a la muerte. Al igual que en el poema de Cabrales, el texto reafirma valores positivos relacionados con la vida en el campo, donde los diferentes quehaceres, tanto biológicos como espirituales e intelectuales, se llevan a cabo de forma armoniosa. Esta armonía puede observarse como una búsqueda de equilibrio, que se manifiesta en varios niveles del poema y que se logra según una noción del espacio construido alrededor de un centro, que es el propio hablante. Esto se evidencia por el tipo de construcciones verbales empleadas: ir al río, sentarse, ver que se acerca la tarde. Todos implican un movimiento que termina o parte de un lugar, precisamente aquel donde se encuentra el hablante<sup>15</sup>.

12. El modelo de las *Bucólicas* de Virgilio proviene de los *Idilios* escritos por Teócrito. Antes de Teócrito, el término 'idilio' no se relacionaba con la poesía pastoral o bucólica, parece que indicaba únicamente la brevedad de los cármes. Al hacerse famoso Teócrito especialmente por los cármes bucólicos, el término *idilio* adquirió ese matiz pastoral que mantuvo luego.

13. A lo largo del poema hay varias referencias a la muerte, sobre todo en los dos tercetos: *difuntos, tierra sagrada, antepasados, lecho postrero, eternidad*. A esta idea contribuyen la negación del tiempo que, al implicar cambio y movimiento, significa también vida. La vaca y el gallo, como animales simbólicos, se refieren ambos a la muerte, como conductores de almas o difuntos al más allá. El gallo, además, se interpreta como símbolo del tiempo.

14. Las siguientes ideas se basan en el análisis de María Lourdes Jiménez, realizado en el seminario de Literatura Hispanoamericana (Universidad Nacional, 1994).

15. El verso 7 ejemplifica esta búsqueda de equilibrio en otro nivel, el fonológico: «y mientras pasa la mañana quieta». Las palabras situadas en los extremos del verso, al compartir la misma estructura

En «Autosoneto» (*El jaguar y la luna*, 1984) de Pablo Antonio Cuadra, la referencia a la literatura sirve para sugerir una respuesta a la pregunta del hablante sobre su identidad personal, poética y nacional. Las alusiones a los orígenes - literario, biológico e histórico- se entrecruzan en los dos primeros versos, de manera que la realidad personal, el texto biográfico, no se distingue de la realidad literaria:

*Si Quijote, ¡llevadme a mi apellido!  
De la Cuadra-: cuistor de rocinantes*

Al definir una filiación dentro del ámbito de la tradición literaria española, el poema refuerza también la idea de la vida como camino:

*y así tenga pretextos cabalgantes  
mi interior caballero enloquecido.*

La alusión a la locura y a la vida como camino insiste en la referencia a la obra de Cervantes, lo que a su vez conduce al cuestionamiento de otra oposición más profunda, la que enfrenta literatura y realidad. La cercanía que el ritmo del poema logra entre «Quijote» y «De la Cuadra» y entre «mi apellido» y «rocinantes» apunta precisamente a borrar la distancia entre vida y literatura.

La creación, concebida como la salida del caballero interior, requiere la preexistencia de otros textos literarios: «y así tenga pre-textos cabalgantes». La literatura escribe al poeta, lo inventa, lo produce.

Si en los versos primeros del soneto otros definen con el nombre de poeta a un hombre («Llaman poeta al hombre que he cumplido»), ahora el hablante, dueño de su voz, puede dirigirse a ese poeta por su nombre: «Pablo Antonio, a tu cruz entrelazado/ suba en flor tu cantar nicaragüense». La creación de su identidad supone su desdoblamiento: el hablante se dirige a sí mismo. Por otro lado, la finalización del poema implica al mismo tiempo la aparición plena del yo ante sí mismo. Lo ha creado, lo ha dibujado con palabras y ahora lo nombra, mientras lo contempla abrazado a una cruz florida, una cruz de mayo, en la cual muere amparado por la promesa de la resurrección. Una germinación que «sube en flor», que es escritura y «cantar nicaragüense»: tras asimilar, asilar, su pasado literario español,

---

vocálica [i e a], establecen una simetría particular y un equilibrio interno, organizado alrededor de la vocal a, vocal media en español.

el poeta hace salir el canto nacional. Lo ya sucedido en la hoja, ante la mirada del lector, el poema, el cantar, se proyecta desde el invierno, la muerte superada hacia el futuro primaveral: «suba en flor tu cantar nicaragüense».

Como en estos, en muchos otros poemas de este grupo, la búsqueda explícita de un arte más ligado al propio contexto —regional e histórico— no es un obstáculo para convertir la lírica en centro de múltiples confluencias literarias<sup>16</sup>. No se trata, sin embargo, de una mera recepción de influencias: lo nicaragüense no se imagina sino mediante los filtros que ofrece la literatura mundial. El texto resultante es así, al mismo tiempo, nacional y universal.

Por otro lado, al reelaborar la imagen de la realidad propia recurriendo a formas literarias preexistentes, se borran las fronteras entre literatura y realidad, tal como lo proponía la vanguardia. La realidad nacional, el entorno entrañable y conocido, sólo puede evocarse mediante el texto literario que parece así precederla. No extraña, entonces, la alusión a textos clásicos que proponen precisamente la ruptura de los límites entre la realidad y la literatura, como es el caso del *El Quijote*.

En última instancia, estamos ante lo que ya conocemos: literatura construída a partir de la literatura, memoria universal que se repite, «en orden suyo y nuevo», en el decir de los poetas nicaragüenses. Palabras, en fin, que hablan de la persistencia de los anhelos, las nostalgias y los temores que hermanan a los seres humanos.

---

16. Los mismos vanguardistas han mostrado conciencia del fenómeno. En la obra ensayística de Pablo Antonio Cuadra, por ejemplo, se alude a una actitud autónoma frente a lo extranjero: «lo que buscábamos no era imitar, ni tomar posiciones de moda, sino nutrir nuestra propia originalidad», Pablo Antonio Cuadra, *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*, en *Obras en prosa* (tomo II, Libro Libre, 1988) 109. En otro momento, el mismo poeta ha dicho: «Y busqué lo nuevo tanto como busqué lo antiguo, para encontrar en el vértice de ambos la expresión viva de mi mundo y de mí mismo», *Torres de Dios, Estudios sobre poetas* (Academia Nicaragüense de la lengua, 1958) 160.

Impreso en el Programa de Publicaciones e Impresiones  
Universidad Nacional  
920076—PUNA