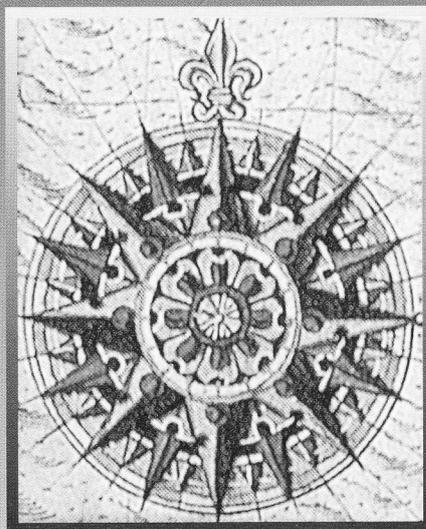


Diversidad Sociocultural en la Literatura Hispanoamericana (Siglo XX)

Carmen de Mora
(editora)



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MARÍA JESÚS OROZCO VERA	
Imagen y realidad de la mujer venezolana en las novelas de Teresa de la Parra y Antonia Palacios	129
FRANCISCA NOGUEROL	
Universalización de lo <i>nicaragüense</i> en la poesía de Pablo Antonio Cuadra	145
PATRICK COLLARD	
Alejo Carpentier, cronista de Europa en los años veinte y treinta	169
TEODOSIO FERNÁNDEZ	
El regreso del viajero modernista	179

Los trabajos reunidos en este volumen fueron presentados en el Simposio Literatura e Identidad en Hispanoamérica (Siglo XX) organizado por el grupo de investigación "*Relaciones literarias entre Andalucía y América*" y celebrado en la Universidad de Sevilla en noviembre de 1993. La finalidad del Simposio era analizar y discutir algunas manifestaciones de la literatura hispanoamericana del siglo XX prestando atención a su carácter pluralista y a los distintos sistemas literarios que la configuran. Al hablar de sistemas literarios, en este caso, nos estamos refiriendo, de un lado, a algunas producciones literarias que por su carácter cosmopolita se atienen fundamentalmente a las normas artísticas cultas derivadas de Occidente y al español impuesto por la aculturación; y de otro, a literaturas que se han dado en llamar marginales, no hegemónicas, como, por ejemplo, las que presentan características de oralidad o que están escritas por individuos que no pertenecen a los centros de dominio cultural, ya sea por razones étnicas o de otro tipo, y que constituyen una minoría. Esta heterogeneidad literaria no hace sino reproducir la que ya existe en aquellas sociedades en otros muchos niveles.

Aunque la expresión "identidad" ha sido objeto de uso y abuso en los estudios críticos desde hace algunos años, pareció útil usarla aquí para agrupar también en ella aquellos discursos literarios que, escritos en español, subvierten la cultura o la lengua establecidas con la intención de representar los rasgos diferenciales de la diversidad hispanoamericana y de su temperatura histórica. Numerosos estudios críticos se han llevado a cabo en esta línea, abierta desde una orientación postestructuralista por trabajos fundamentales como el de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre Kafka y el concepto de "*littérature mineure*", vale decir, aquella que una

UNIVERSALIZACION DE *LO NICARAGÜENSE* EN LA POESIA DE PABLO ANTONIO CUADRA

Francisca NOGUEROL
Universidad de Sevilla

“Plus un poète chante dans son arbre généalogique, plus il est vrai”
Con este lema de Jean Cocteau se abría el manifiesto lanzado en 1932 por los jóvenes vanguardistas nicaragüenses para definir su movimiento, firmado por una serie de escritores entre los que se encontraba Pablo Antonio Cuadra. En esta proclama, titulada significativamente “Hacia nuestra poesía vernácula”, se traducían el epígrafe de Cocteau: “Bien canta un poeta sólo cuando canta [posado] sobre su árbol genealógico”¹. Esta frase sintetiza el gran tema de la obra de Cuadra: la preocupación por encontrar las señas de identidad nicaragüenses, plasmadas en sus textos de forma muy diversa de acuerdo con los diferentes estadios que ha recorrido su trayectoria literaria. En este análisis nos acercaremos a su “corpus” poético -empresa ya bastante ardua porque abarca más de medio siglo de quehacer literario- para destacar cómo su poética se ha ido abriendo a postulados cada vez más universalistas. Este hecho le ha permitido elaborar su obra a partir de las diversas culturas que se encuentran en la base del ser nicaragüense. De hecho, la suya es una creación que cumple a la perfección la característica del sincretismo. Sólo a través de este cruce de elementos heterogéneos pueden entenderse sus textos en toda su magnitud.

Pablo Antonio Cuadra, que cuenta hoy con 81 años de edad, ha sido considerado como “la persona que ha tenido mayor influencia en el terreno de las letras y de la cultura nicaragüense en general”² (Cardenal) y “eje alrededor del cual ha girado casi todo el movimiento cultural de nues-

¹ “Vanguardia”, *El Correo de Granada*, julio 1932, nº 55. Aparecido en Hugo Verani: “Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, enero-julio 1982, nº 15, pp. 181-192 (191).

² Ernesto Cardenal: *Antología de la poesía nicaragüense*. Cuba, Casa de las Américas, 1973, p. 112.

tro país en el curso de los últimos cuarenta años"³. Hombre polifacético, poeta, periodista y crítico de arte, ha analizado los componentes del alma nacional en su ensayo *El Nicaragüense* (1967) y el sentido de la cultura y la poesía de su país en *Torres de Dios* (1958)⁴. Ha sufrido los vaivenes de la política nicaragüense en carne propia. La dirección del diario *La Prensa* desde hace cuarenta años le ha acarreado un sinfín de problemas: desde la prisión en cárceles somocistas -*La Prensa* fue durante bastantes años el único periódico independiente de Nicaragua- a su enemistad con el gobierno sandinista en los últimos años por la actitud crítica del diario ante la gestión del presidente. De ahí que Cuadra, conocido muy pronto en otros idiomas y países (fue Premio Rubén Darío de Poesía Hispánica en España en 1964, traducido por Thomas Merton al inglés en esta misma década) sea hoy un poeta mucho menos reconocido que en los primeros setenta. Desde 1983 la Asociación *Libro Libre* de San José de Costa Rica está contribuyendo a difundirlo con la publicación de sus obras completas en ocho tomos, "porque -se lee en la contracarátula- es fundamento y cúspide de la cultura centroamericana". En esta edición se reúnen todos sus textos: *Canciones de pájaro y señora* y *Poemas nicaragüenses* (tomo I); *Cuaderno del Sur*, *Canto Temporal* y *Libro de horas* (tomo II); *Poemas con un crepúsculo auestas*, *Epigramas* y *El jaguar y la luna* (tomo III); *Cantos de Cifar* (tomo IV); *Esos rostros que se asoman en la multitud* y *Homenajes* (tomo V); *Siete árboles contra el atardecer* y *El indio y el violín* (tomo VI); *Tun -la ronda del año-* (tomo VII); y, finalmente, su teatro y narrativa (tomo VIII).

Cuadra se ha acercado al problema de la identidad en las diferentes etapas de su trayectoria poética. En *Canciones de pájaro y señora*, -libro inédito, conocido a través de antologías, que cubre la primera etapa de su producción (1929-1931)- observamos ya el interés del autor por asimilar lo vernáculo. Como sus compañeros de generación, militantes en el "movimiento de vanguardia nicaragüense", pretendía expresar las raíces populares, cultivar una poesía de "espíritu esencialmente nacional"⁵. Así lo comentaba en el manifiesto del movimiento publicado en Granada el 28 junio de 1931⁶:

Nuestro movimiento (Movimiento de Vanguardia que llamamos) es dinamizado por dos fuerzas.

Una: Nacionalizar.

Dos: Hacer un empuje de reacción contra las roídas rutas del siglo XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial). Regar su semilla.

Por la parte primera todo es muy claro. Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indo-español. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días. De aquí hay una deducción lógica a la segunda parte.

En *Torres de Dios* recalca esta idea al recordar el movimiento de vanguardia:

[En la vanguardia] una vez removido el fuego del amor patrio, se abrió por nosotros una etapa nueva de búsqueda de la originalidad. La fórmula era clara: lo original era lo originario. (...) En un principio captamos lo más superficial y aparente de la vieja y tradicional poesía popular. Estudiamos *el canto de las guitarras nativas, las rimas de las canciones de cuna, de los juegos infantiles* y comenzamos a verter en esas formas ingenuas nuestra balbuciente inspiración nicaragüense⁷.

Las páginas de VANGUARDIA de entonces (1930-1931) y ciertos periódicos que nos acogían, guardan las huellas de nuestras expediciones para el descubrimiento de la expresión del hombre nicaragüense (...). La transformación de la sintaxis, la libertad para armar libremente las frases consiguiendo mayores acercamientos con el lenguaje conversacional, fueron objeto de nuestra atención, y lentamente fuimos acercándonos a las fuentes indígenas -no tan vivas e inmediatas en Nicaragua, país de altísimo porcentaje mestizo- hasta tocar fondo en la misteriosa y sugestiva lírica precolombina. Aunque se ha abordado en América con mucha frecuencia el tema del indio y del indigenismo, no he visto que se le dé toda su importancia a este tardío pero fructuoso reclamo de la herencia cultural indígena por los poetas de América, (...) llevado hasta sus últimas instancias por las generaciones de *Vanguardia*. Esta empresa (...) deberá ser estudiada con respeto y con amor en el futuro, porque uno de los grandes aportes de las generaciones postmodernistas en América fue el abrir este camino, el reanudar esta vinculación profunda y enriquecedora con el indio, hasta introducirlo en la inmanencia creadora de nuestra sangre y de nuestra cultura mestizas⁸.

³ Jorge Eduardo Arellano: *Homenaje Nacional a Pablo Antonio Cuadra*. León, Nicaragua, 1973, p. 12.

⁴ "Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)", en *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas*. Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958. Sobre la importancia del ensayo en su obra vid. el trabajo de Fidel Coloma González "Medio siglo de ensayo nicaragüense" (*Revista Iberoamericana*, octubre diciembre 1991, vol. LVII, nº 157, pp. 863-887, (879-882)).

⁵ "Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense", en Pablo Antonio Cuadra: *Torres de Dios -Ensayos sobre poetas-*, op. cit., p. 177.

⁶ Verani, art. cit., p. 191.

⁷ *Torres de Dios*, op. cit., p. 188.

⁸ *Ibid.*, p. 205. Fue en los primeros treinta cuando se impuso en Nicaragua la divisa creadora de "Conquistemos al indio que llevamos dentro". Los poetas nicaragüenses se encontraron marcados por otros artistas hispanoamericanos que por aquella época asimilaron el legado indígena:

Coincidió esta preocupación por las vías de nuestra sangre con la llegada de aportes fraternos que nos abrieron rumbos preciosos. Cito juntos, porque juntos irrumpieron en nuestro círculo, a Salarrué y a Ricardo Güiraldes o el mensaje plástico de los muralistas mexicanos o la impresionante revolución hispanoquechua de César Vallejo. Nos fortalecieron en nuestra empresa, nos enseñaban caminos nuevos, muchos de los cuales quedaron apenas iniciados por nuestro atropellado y anárquico deseo de abarcar todo, de experimentar todo y de diluirnos en demasiadas operaciones (*Ibid.*, p. 207).

Cuadra, que como sus compañeros de generación había recibido una educación universalista y abierta en el colegio Centroamérica de los jesuitas de Granada, no renuncia a ninguna de las culturas que conforman su identidad mestiza⁹. En este momento, siguiendo la corriente del neopopularismo puesta en boga por la generación del 27 española y rastreable en otros ámbitos hispánicos, encuentra las raíces nicaragüenses en los metros y temas de la lírica popular. De ahí que escriba romances sobre motivos nacionales como “la cucarachita mandinga” y “la hormiga loca”, o que construya su “Jalalela del esclavo bueno” según las bases de las canciones infantiles. El folklore adquiere una importancia fundamental en textos basados en estructuras paralelísticas y anafóricas, donde recurre a formas de la poesía tradicional como romances, canciones, corridos o coplas¹⁰. Para encontrar la forma de sus primeros poemas nacionales recurre a la tradición hispánica y a neo-popularistas españoles como Lorca y Alberti¹¹. Así, por ejemplo, se deja influir por Lorca en el poemita “Cantar de Granada y el mar”, donde incluye -aprovechando la homonimia de las ciudades española y nicaragüense- estructuras calcadas de la “Baladilla de los tres ríos” lorquiana. Si el español escribe “Guadalquivir, alta torre”, Cuadra continúa la estructura en su verso “Altas torres divisaban...”, adaptando a su país la forma árabe del zéjel:

¡Granada, linda Granada
entre arroyos apresada!

Mercader y navegante
te hicieron de amor y mar:

⁹ Jorge Eduardo Arellano, quizás el mejor conocedor de esta etapa de la literatura nicaragüense, señala como una de las características fundamentales del movimiento de vanguardia su carácter universalista, que atribuye entre otras cosas a la educación clásica que recibieron los jóvenes intelectuales:

Lo más importante de esa formación es que les dio el sentido universal de la cultura y una orientación fundamental: que Nicaragua pertenecía, por el proceso histórico de la conquista y la colonización españolas, a la cultura grecorromana y católica. Esta era, para ellos, la manera nicaragüense de ser universales; en otras palabras, su universalismo residía en la convicción de que la lengua castellana y la religión católica -los dos elementos comunes de los pueblos hispanoamericanos- constituían la apertura hacia lo universal. Así, *lo nicaragüense* no lo identifican con lo indígena, sino con el mestizaje de los elementos españoles e indígenas... Lo propio y distintivo de los principales poetas que surgieron del Movimiento Nicaragüense de Vanguardia -prosiguiendo la tradición iniciada por Rubén Darío- ha sido la capacidad de universalizar su experiencia vital” (“El movimiento nicaragüense de vanguardia”, junio de 1889, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 468, pp. 7-44, 23-24). Este tema ha sido abordado también por José Coronel Urtecho en “Introducción al tema de la universalidad nicaragüense” (*Revista conservadora del Pensamiento Centroamericano*, Managua, junio 1966, n.º 69, p. 3).

¹⁰ Cuadra señala esta preocupación por “una poesía guitárrica y cantable” en “Canciones en busca de una guitarra”, texto reproducido en “Cincuenta años del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua”, *El Pez y la Serpiente*, invierno 1978, n.º 22-23, pp. 81-84.

¹¹ Julio Icaza Tijerino ha estudiado la influencia de Alberti en su obra (*La poesía y los poetas de Nicaragua*. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, pp. 107-119).

una mitad para el sueño.
otra para navegar.

Granada, blanca Granada
de sol y cal.

Altas torres divisaban
piratas y marineros,
hoy sólo cantan y cruzan
tus islas lentos remeros.

Granada, puerto de mar,
¡ya no lo puede olvidar!

Circulan dulces nostalgias
entre tus calles torcidas,
Muchachas de trenzas negras
sueñan con velas henchidas.

Granada:
¡grande y sin nada!

Viajera de monte y llano,
Granada había una mano
con que tocaba la mar.
Granada,
la de la mano cortada
llora en el río San Juan.

Granada, lejano puerto,
con el corazón abierto¹².

En el mismo libro se incluyen textos que participan de la estética de las vanguardias, en los que cobran gran importancia la utilización de registros no poéticos, los giros propios de la lengua coloquial y los extranjerismos. Es el caso del “poema-afiche” “Intervención”, de estructura epigramática, tan grata a la lírica nicaragüense¹³. En este poema se refleja en clave de humor el rechazo a la ocupación norteamericana, que

¹² Pablo Antonio Cuadra: *Tierra que habla*. San José, Educa, 1977. Citaremos los diferentes poemas del autor a partir de esta antología de textos, colocando entre paréntesis las iniciales TH, seguidas de las páginas que ocupan en el libro.

¹³ Claire Pailler define la poesía nicaragüense como una lírica de la elipsis que prefiere la forma breve, el silencio, el mensaje quintaesenciado y la expresión rápida sobria y condensada al desbordamiento verbal (“Identité Poétique du Nicaragua: Une poésie de l'ellipse”, en *La poésie au-dessous des volcans*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, pp. 231-249). Asimismo, Cuadra señala la sobriedad como una de las características básicas de su pueblo en *El Nicaragüense* (Madrid: Cultura Hispánica, 1969, pp. 104-106.)

a partir de ahora será una constante de la poesía centroamericana. Como señala el propio autor "Todo lo que se puede decir de la obra de nuestro grupo de vanguardia (...) debe iluminarse con el fuego de la fragua de ese momento histórico en que nos arrasaba el volcán, no geológico sino político, del Imperialismo"¹⁴. En esta etapa de intervención directa de Estados Unidos en Nicaragua, que se extendió de 1926 a 1932, Cuadra, como tantos autores posteriores, se vincula a la resistencia nacionalista de Augusto César Sandino¹⁵:

INTERVENCION

Ya viene el yanqui patón
y la gringa pelo e'miel.

Al yanqui decile:

gó jon

y a la gringuita:

veri güel (TH, 15).

Poemas nicaragüenses (1930-1933) exalta la identidad nicaragüense a través de la captación de la Naturaleza exuberante del país. La mayoría de sus poemas muestran de nuevo el rechazo a la intervención extranjera y una clara reivindicación de lo que Cuadra llamaría posteriormente su "patria de tercera". El libro, que gozó de una gran acogida, recoge poemas marcados de nuevo por la impronta vanguardista. En él se mantiene la tendencia de reflejar la realidad a través de fogonazos o flashes fotográficos, presente en los autores "viajeros" franceses (Cendrars, Larbaud, Morand o Supervielle), y de la que resultan los poemas desbordados del libro. Como el propio Cuadra reconoce "fue Supervielle quien me enseñó a hacer poesía a caballo"¹⁶. En esta poesía encontramos las raíces del "exteriorismo" tal como lo definió José Coronel Urtecho, que creó esta palabra para referirse a la tendencia de la poesía a rechazar el símbolo y la abstracción para nutrirse de imágenes del mundo exterior tal y como aparecen a nuestros sentidos¹⁷. Así se observa en la temprana "Ars poeti-

¹⁴ "Fronteras y rasgos de mi comarca literaria", *El Pez y la Serpiente*, verano 1974, nº 13, p. 12.

¹⁵ Así lo comenta Carlos Tünnermann Bernheim: "En los años de la ocupación norteamericana Nicaragua dio dos grandes testimonios de nacionalismo: Sandino en la montaña y Pablo Antonio Cuadra en sus *Poemas nicaragüenses*" ("Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional". Discurso de ofrecimiento leído por el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua el 21 de diciembre de 1972. León, Editorial Universitaria, 1973).

¹⁶ Cuadra: "Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa", *La aventura literaria del mestizaje y otros ensayos. Obra en prosa. vol II*. San José, Libro Libre, 1988, p. 36.

¹⁷ Cardenal continúa la definición en su introducción a la antología *Poesía nueva de Nicaragua*: "El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos" (*Poesía nueva de Nicaragua*. Buenos Aires, 1974, pp. 9-10).

ca" de Cuadra, publicada en 1930, cuando apenas contaba 18 años de edad:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar como cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría la juana cocinera
o que lllore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extraña a la luz del comal;...
Decir lo que queremos.
Querer lo que decimos.
Cantemos
aquello que vivimos¹⁸.

En este poema ya se presiente la ruta de la poesía "nativa" que inauguraría en los años cincuenta. Esta poesía explica sus tendencias nacionalistas porque nace del contacto con un mundo exterior agresivo. Cuadra, como un nuevo Adán americano, nombra lo autóctono en descripciones donde se incluyen innumerables elementos naturales y humanos. Abre sus *Poemas nicaragüenses* con un canto de amor a la tierra fundamental para entender su obra. Se trata de "Introducción a la tierra prometida", en donde observamos por primera vez su compenetración con la naturaleza nacional:

¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis entrañas:
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento Sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed.
He nacido en el cáliz de tus grandes aguas
y giro alrededor de los parajes donde nace el amor y se remonta (TH, 22)

¹⁸ Tomado de "Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 15, pp. 181-192, 192. La búsqueda de identidad presenta un lado constructivo, pero no intenta constatar aspectos concretos, sino fundar la patria designándola. Cuadra señala al respecto: "El nacionalismo no nos impulsaba a cantar a la Patria, sino a fundarla (...). La demanda era crear verbalmente un país inédito. Poblar las distancias, la incomunicación y el silencio" (Conferencia pronunciada en Madrid, el 17 de mayo de 1974 en el curso "La literatura hispanoamericana actual comentada por sus creadores", y publicada en *El Pez y la Serpiente*, verano 1974, nº 13, p. 13).

En el poema la mirada, aglutinadora de la naturaleza americana, adquiere una importancia fundamental: "Oh Cogér, cogér para la pupila/ la eternidad azul del espacio/ y la mansa libertad de los horizontes..." (TH, 23)¹⁹. El hecho de que el canto sea provocado por la naturaleza se observa en la enumeración que sigue:

Y vosotros, árboles de las riberas,
nidos de los pequeños hijos del bosque,
alas al sol de los buitres,
reses en los pastos, víboras sagaces:
dadme ese canto,
esa palabra inmensa que no se alcanza en el grito de la noche
ni en el alarido vertical de la palmera,
ni en el gemido estridente de la estrella...
Eres tú, colibrí,
pájaro zenzontle, lechuza nocturna,
coçoyo parlanchín verde y nervioso,
urraca vagabunda de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,
zorro ladrón,
venado montaraz,
anciano buey de los corrales.
Eres tú, ¡oh selva!
¡Oh llano sin lindes!
¡Oh montaña sin sol,
laguna sin olas!
Eres tú, capitana de crepúsculos.
Noble historia de pólvora y laureles.
Porvenir de trigales y de niños.
¡Amor nicaragüense! (TH, 23-24)²⁰.

La naturaleza se constituye en un ente animado, capaz de rechazar a los agresores norteamericanos en "Poema del momento extranjero en la selva", primer texto de visos épicos de Cuadra (1930), al que seguirán otros como "Marzo" (1978) o "Siete Árboles contra el Atardecer". En este texto, recreación de los cantos de guerra indígenas (se pide que sea recitado a varias voces y la onomatopeya cobra en él una importancia fundamental), la osadía de los norteamericanos es castigada por algo más

¹⁹ Este hecho es destacado por Guillermo Rothschild Tablada, para quien el poeta, "catalogar de extraordinarios ojos", elabora "un recuento de nuestras riquezas naturales; y no se le escapa nada" ("Pionero de una nueva sensibilidad", *La Prensa Literaria*, 26 de mayo de 1974, p. 17).

²⁰ El realzado es nuestro. Esta poetización de la naturaleza podría vincularse con las letanías del Coronel Urtecho presentes en "Febrero en la Azucena" (*Poesía nueva de Nicaragua*, op. cit., pp. 58) o con el coro que abre el *Canto Nacional* de Cardenal.

poderoso que el hombre. La rima irregular, las metáforas novedosas y, sobre todo, la utilización de nombres propios en el texto (Andrés Regules o Fermín Maguel, hombres reales introducidos en la obra) serán a partir de ahora elementos característicos de la poesía nicaragüense.

POEMA DEL MOMENTO EXTRANJERO EN LA SELVA

(A varias voces)

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva
devora los caminos como el guás las serpientes
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre tambores torrenciales]
Allí, anterior a mi canto
anterior a mí mismo invento el pedernal
y alumbró el verde sórdido de las heliconias (...),
Tengo que hacer algo con el lodo de la historia,
cavar en el pantano y desenterrar la luna
de mis padres. ¡Oh! ¡Desata
tu oscura cólera víbora magnética,
afila tus obsidianas tigre negro, clava
tu fosforescente ojo ¡allí!

En la médula del bosque
500 norteamericanos! (...)

En el corazón de nuestras montañas 500 marinos entran con ametralladoras.

Oigo voces.

Túngala del sapo

Túngala

Túngala

Andrés Regules -"tu escopeta era prohibida"-

Ahora cuelgas del manglar.

Orlando Temolián

Fermín Maguel (túngala, túngala).

Acripena, su esposa (todos miskitos)

más altas que las palmeras las llamas del caserío.

Quinientos norteamericanos hacen la guerra.

(...)

Pero hemos dicho que la selva es un viejo animal sobre la tumba de nuestros
muertos]

Hemos dicho que en el árbol de la noche el silencio empolla gavilanes furiosos.

Oigo voces.

Túngala, grita el sapo

Túngala clama el sapo-buey

Top, top, top, atestigua la iniquidad

el gran pájaro del sotocaballo.

Y vemos llegar al Pálido,

al Ojeroso-del-Alba con sus nubes de mosquitos zumbando y saliendo de las cuencas
de su calavera]

... presenciamos

el retiro precipitado de 500 norteamericanos
pálidamente derrotados
quemadas las sangres por la última llama del rancho de Acripena,
temblando el frío de la muerte de Andrés Regules,
el frío de la muerte de Orlando Temolián,
de Fermín Maguel (todos miskitos)
500 norteamericanos van huyendo,
maláricos
rastros perdidos de pantano en pantano
delirantes
Túngala
Túngala.

El gran sapo salta, compadre,
La lluvia llama otra vez.
Oigo voces: las arañas azules
tejen una nueva bandera virgen
anterior a mi canto,
anterior a mí mismo,
en el corazón de nuestras montañas
donde invento el pedernal y alumbro
bajo el verde sórdido de las heliconias
bajo el hirviente silencio de los manglares
sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas (TH, 25-28)²¹.

La influencia de las innovaciones vanguardistas, que exaltan la mecánica y los progresos técnicos, se percibe claramente en “El viejo motor de aeroplano” (1935), antes titulado “Son-soneto”, donde se canta la hazaña de la caída de un avión invasor, que ha matado campesinos en un trigal, por parte de las fuerzas sandinistas:

²¹ Claire Pailler comenta ampliamente el texto:

Encontramos aquí... algunos rasgos característicos de la Nicaragua recreada: una naturaleza omnipresente, opulenta y fastuosa, agobiante para quien no es dueño de sus secretos, insidiosa, irreductible a la fría lógica del Norte... Si bien irrumpe en ella el tiempo de la historia contemporánea... su ritmo vital remite al tiempo del mito, este mismo mito que se realiza en el mundo humano bajo forma de la epopeya. Para comunicar entonces algo de este misterio inconcebible... no queda más recurso que la introducción sistemática en el poema de fragmentos brutos de esta realidad. Así cobra la poesía una asombrosa eficacia por el choque entre el texto poético elaborado y una palabra preexistente, un contexto sorprendentemente insertado en el texto. Este contexto puede ser... pura onomatopeya: *Túngala, túngala, top, top, top*; puede ser sugestión escueta por vía de enumeración, que se conjuga con el sencillo nombrar de hombres, de animales y de cosas: *500 norteamericanos, Orlando Temolián, Fermín Maguel*... Se constituye entonces este tipo de poesía para el que José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal crearon el nombre de *exteriorismo* (“La poesía nicaragüense contemporánea, manifestación literaria de la toma de conciencia de una identidad nacional”, en *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*. Toulouse, CNRS, 1989, pp. 13-27, 25).

(...) La avioneta equipada con ametralladoras y raros telescopios
cubrió de sangre las húmedas espadas del trigal
y el más viejo aviador de la armada
abandonó sus cruces de plata por una muerte trágica y violenta.

Nadie reconoció en las palpitaciones noticiosas de los diarios
aquella hermosa cerviz californiana
que tuvo la osadía de batirse cuerpo a cuerpo con las nubes de Hawai.

La ciudad hormigueante, a solicitud de los grandes avisos de color,
penetraba con vagos anhelos deportivos en los cinemas y en los bares
mientras a la luz terrosa de los barrios los niños con papeles
reproducían aviones y volvían a la muerte
asesinando las aves forasteras.

Las esquivas coloraciones del inmenso valle anaranjado y violeta
tomaban en la soledad asfixiante de las fotografías
el extraño matiz de los sueños oprimidos por el miedo.
-Ahí estaba postrado el gran esqueleto del pájaro
y la gorra destrozada con las altas insignias militares-

Se ignoraba el motivo.

Los más antiguos científicos indagaron las capas atmosféricas
donde antes solamente vagaban
las ansiosas pupilas de los sembradores que interrogan al sol
y los pájaros de tendencias musicales. (...)

Sólo tú -guerrillero- con tu inquieta lealtad a los aires nativos
centinela desde el alba en las altas vigiliadas del ocote
guardarás para el canto esta historia perdida. (TH, 37-38).

En esta época inaugura la corriente de poesía “material”, creando bellos poemas eróticos de inspiración nerudiana y claros visos telúricos. Así se aprecia en “Trazo”:

(El paisaje eres tú).

...

La única mujer cuyos pájaros se amansaron bajo mis dedos
está sobre el césped, mirando la tarde que canta.
(En vano el tiempo hace girar las hojas amarillentas).

Ella me sonrío
desde los altos nidos
desde las cumbres donde nacen las rosas y las cabañas indias.
Mira: las viejas praderas agitan sus vientres como víboras
anhelando subir a las colinas.
Lejanamente el río, como un tálamo caudal, acuña un sueño

y pasa bajo tu sonrisa.

Mi corazón es fiel,
pero debo partir a otros pensamientos.
Acaso no percibas aún el agujero por donde entran a la tarde
los deseos y las aves de vuelos repentinos.
Acaso eres inocente de tu forma.
Acaso ignoras tu profunda tierra
y eres todavía un delicado universo sacudido
por el ritmo de las aguas que preceden a la creación.

Ven.

Abandona tu sangre.
Aparta un poco ese largo linaje inflexible
que te crucifica sobre tus dulces piernas
como si todas las juventudes pasadas se unieran en batalla
para la lucha con el hombre.

Ven...

Estamos ya sobre el camino,
sobre la senda que abrieron las pisadas de cien generaciones
y tú vuelves a inventarte a ti misma, inesperada y trigal.
(...) Ya ves: ¡imposible contener el galope de la sangre
ante la majestad de nuestra tierra! (TH 45-46)²².

Por último, hay que destacar cómo Cuadra comienza a trabajar por entonces con elementos procedentes de la literatura indígena. Este hecho puede observarse en "Tigre muerto", poema de acendrado lirismo antecedente de su magistral libro "El jaguar y la luna":

Sueña el cadáver del jaguar su última rapiña
y en el pequeño cielo frío y azul
que guarda su pupila
zopilotes insomnes cierran círculos negros
sobre el esqueleto de vaca de la luna (TH, 48).

Fiel a la herencia cultural de sus antepasados, españoles e indígenas, buscará a partir de ahora afirmar la identidad con la descripción de su país y de los valores éticos y humanistas de su pasado. Ya en *Canto temporal* (1943) aspira a universalizar lo autóctono. Como consecuencia de la crisis espiritual que produjo en él la II Guerra Mundial, siente rota la esperanza de un gobierno utópico para el pueblo. Se refugia entonces en el cristianismo²³ y subraya su deseo de universalizar su obra: "Más allá, si

²² Encontramos una magnífica continuación de esta poética en la obra de la nicaragüense Gioconda Belli.

²³ Gloria Guardia de Alfaro destaca este hecho en *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra* (Madrid, Gredos, 1971, p. 72). La tierra le ayuda a realizar este proceso de universalización, pues en él el cristianismo adquiere una dimensión material y primitiva:

romano,/si fluvial y gitano en las églogas del Nilo,/si judío de salmos, lamentos y profetas,/si helénico entre fábulas y frisos y laureles.../¡Universal quisiera desatarme esta fecha/que me fija suspénso en obstinado péndulo!²⁴.

Llegamos ahora a la etapa central de la producción de Cuadra. José Emilio Balladares destaca la interesante analogía que se puede establecer entre el poeta y Vico por el orden de aparición en sus textos de mitos héroes y hombres:

Juan Bautista Vico ... sintetizó en tres fases el desarrollo entero de la historia de la humanidad: la edad mítica, la edad heroica y la edad humana. Es significativo que en esta misma secuencia hagan su aparición, en la poesía de Cuadra, los mitos, los héroes y los hombres. El mito se enseñorea del espacio poético en *El jaguar y la luna*; los héroes irrumpen en el poemario de los meses *-La ronda del año-* y las miserias y esplendores de la humana aventura brindan su asunto a los *Cantos de Cifar* y a *Esos rostros que asoman en la multitud*²⁵.

El jaguar y la luna (1959) se produce como consecuencia del descubrimiento del Mito. En este momento la lengua del poeta se depura al máximo para recrear símbolos y procedimientos tomados de la poesía indígena centroamericana. Como señala Eduardo López Morales en relación a Cardenal "la instauración del mito no significa el reino de lo *irracional*, de la *mentira* que se propone como verdad, sino de la desalienación cultural y política del poeta que busca en sus antecesores (...) una reconsideración crítica de su identidad nacional, descolonizante"²⁶. Cuadra ha descrito *El jaguar y la luna* como un libro-jícara con poemas-glifo, pues los textos que lo componen fueron ideados para escribirse en cerámica. En esta época el autor estudiaba el desarrollo de la cerámica aborígen en Nicaragua, lo que marcó decisivamente su modo de buscar lo *nicaragüense*. El mundo indígena se traduce míticamente a través del legado artístico de la cerámica. En este momento de madurez plena de su

Necesitamos agacharnos como los campesinos a la tierra,
doblar el cuerpo para tocar como los campesinos a la tierra,
adorar al Señor con esta inclinación como los campesinos de la tierra.

... Necesitamos el doloroso tacto, el sudoroso dolor de las milpas y los fangos,
esa piel de tormento que rasgan los hijos y los frutos.
Es ahí, en el incesante calor de su honda materia
donde se hincan la raíz del sereno crecimiento,
porque los pies se extienden con ansias subterráneas
para que pueda la palma del cabello mecarse bajo los astros (TH, 58-59).

²⁴ Canto Tercero del *Canto temporal*. *Obra poética completa*. Tomo II. San José, Libro Libre, 1984, p. 108.

²⁵ "Pablo Antonio Cuadra, peregrino de la esperanza", *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre 1991, vol LVII, nº 157, pp. 971-985, 976.

²⁶ "La liberación es el turno del ofendido", *Casa de las Américas*, año XXII, septiembre-octubre 1982, nº 134, pp. 48-61, 50.

obra, la poesía abandona la hipérbole en favor de la sobriedad típica de la lírica centroamericana, sustituyendo el afán descriptivo anterior -al que regresará con *Esos rostros que asoman en la multitud*- por el simbolismo mítico. La delicadeza de estas composiciones puede apreciarse en textos como los siguientes:

“Jeroglífico en la pared de un templo maya”

En el glifo
del puro existir
mis signos
vienen del olvido
y van a lo inefable.

“Escrito junto a una flor azul”

Temo trazar el ala del gorrión
porque el pincel no dañe
su pequeña libertad.

Anote

el poderoso esta ley del maestro
cuando legisle para el débil.

Escuche

este adagio del alfarero la muchacha
cuando mis labios se acerquen (TH, 96).

Las teogonías indígenas se recrean en textos que rinden homenaje a los animales que representan la naturaleza americana:

MITOLOGIA DEL JAGUAR

La lluvia, la más antigua criatura
-anterior a las estrellas- dijo:
“Hágase el musgo sensitivo y viviente”
y se hizo su piel; mas
el rayo, golpeó su pedernal y dijo:
“Agréguese la zarpa.” Y fue la uña
con su crueldad envainada en la caricia.
Tenga -dijo el viento entonces,
silabeando en su ocarina- el ritmo
habitual de la brisa.”

Y echó a andar
como la armonía, como la medida
que los dioses anticiparon a la danza.
Pero el fuego miró aquello y lo detuvo:
Fue al lugar donde el “sí” y el “no” se dividieron
-donde bifurcó su lengua la serpiente-
y dijo: “Sea su piel de sombra y claridad”.
(...) Y escuchó el relámpago el clamor desde su insomne
palidez. -“¡Ay del hombre!” -dijo

y encendió en las cuencas
vacías del jaguar
la atroz proximidad de un astro (TH, 93-94).

“Retrato de serpiente” dibuja al mítico reptil a través del pictograma que componen sus versos. La aliteración cobra en el poema un papel relevante:

Vi
en tu
Ojo
la fija
espera del cadáver.

Fría
fija

pupila que mira sin ver,

Ve

sin tiempo: víbora, vid
de tétano
enrosca en pámpanos agónicos
al fálico sostén

“Ondula
y se desliza. Estoy aquí

o allá.

En mi principio.”
Raíz
de mi rebeldía
por donde sube, en savia, la mortal respuesta.
Oh
vieja portadora de felicidad:

Veneno.
Vi
en tu
ojo
mi
ojo

odiando en ti lo que amo (TH, 95).

En *El jaguar y la luna* los mitos indígenas se universalizan al interpretarse de acuerdo con el contexto actual. El caudillo pasado y presente se unen en el epigrama “Urna con perfil político”:

URNA CON PERFIL POLITICO

El caudillo es silencioso
(dibujo su rostro silencioso).

El caudillo es poderoso
(dibujo su mano fuerte).

El caudillo es el jefe de los hombres armados
(dibujo las calaveras de los hombres muertos) (TH, 100-101).

Asimismo, el volcán simboliza el poder irracional del dictador, como se aprecia en los siguientes poemas:

“Escrito en una piedra del camino cuando la primera erupción”
¡Lloraremos sobre las huellas de los que huyen de Acahualinca!
Aquí comenzó nuestro éxodo.
Oyeron la gran voz cavernosa del monstruo (...)
Abandonaremos nuestra Patria y nuestra parentela
porque ha dominado nuestra tierra un dios estéril.
Nuestro pueblo miró el gigante sin mente,
oyó el bramido de la fuerza sin rostro.
¡No viviremos bajo el dominio de la ciega potencia!
Quebraremos nuestras piedras de moler,
nuestras tinajas,
nuestros comales,
para aligerar el paso de los exilados!
Allí quedaron nuestra huellas,
sobre la ceniza (TH, 103).

O en “La pirámide de Quetzálcoatl”:
Miré desde la escalinata
la noche
y vi, una
a una
las cabezas de los ajusticiados.
(...)

Sangre en el primer escalón.

Sangre de los aplastados por la palabra
Exigieron grandeza
y alimentaron de sometimiento la potestad.
Criaron gigantes para gemir bajo su peso (...)

Sangre en el segundo escalón.

Sangre de los que erigieron el tambor y el testículo(...)

Sangre en el tercer escalón. ¿No escuchas

el grito de los guerrilleros en las serranías? (...)

Sangre en el cuarto escalón. ¿Quién eres?

me preguntó el investigador
mientras la bombilla me cegaba.
Había sido mi amigo.

(Siempre la traición habla de la amistad en pasado)

-Tezcatlipoca, le dije: Yo soy Quetzalcoatl
¿Por qué te duele mi inocencia?... (TH, 103-106)²⁷.

En esta época publica Cuadra el ensayo *Torres de Dios*, donde destaca la universalidad de la poesía centroamericana:

El aporte de la poesía centroamericana puede definirse como un intento de integración de las dos grandes corrientes poéticas americanas: la Atlántica y la Pacífica. Su inquietud por captar la vibración poética del mundo no se produce (...) en un antagonismo con lo vernáculo y lo popular. (...) El uso del rigor o el afán de originalidad (...) se justifican y compensan por una voluntad asimiladora -de honda sustancia americana- que persigue un nuevo universalismo y un nuevo humanismo que broten espontáneamente de sus raíces²⁸.

Si en *El jaguar y la luna* se recuperan el mito y la literatura indígenas para componer un “libro-jicara”, en *Libro de Horas* (1957-60) se fusiona la forma y el espíritu de los libros medievales occidentales con la poesía de los códices indios precolombinos “en una trama que liga al tiempo y a la naturaleza a los misterios cristianos”²⁹. El texto recupera los héroes antiguos, a caballo entre la naturaleza divina y humana en el “Poemario de los meses”. La influencia de Ezra Pound y sus *Cantos* -reconocida por Cuadra- es fundamental a la hora de convertir el poema en un palimpsesto, formado a partir de textos misceláneos, procedentes de las más diversas culturas. *Libro de horas*, marcado por un optimismo de raíces cristianas, aborda la posibilidad de una utopía universal en poemas como “Invitación a los vagabundos”, “Antífona del soñador”, “Coral de los poetas del alba” o “Himno nacional (en vísperas de la luz)”. Este hecho puede verse reflejado en unos versos extraídos de la “Antífona del soñador”, donde se percibe el tono discursivo aprendido por el autor en el versículo bíblico, fundamental en estos textos:

Mi pequeño país, entre tantos, va historiando sus flores,
la difícil biografía de la golondrina,
fechas de ceibos, de conejos,
historias de hombres rebeldes, otros destinos
en una fuente, en una comarca apenas designada.
Países hay que escogieron calendarios afanosos

²⁷ El volcán como alegoría de la fuerza tiránica se mantiene en “Marzo o la lectura del cronista” (1978) -donde Cuadra retoma la crónica de Gonzalo Fernández de Oviedo sobre el volcán Masaya incluida en *Historia general y natural de las Indias* -y en el capítulo “El volcán y el santo”, que forma parte del ensayo *El Nicaragüense*.

²⁸ *Torres de Dios*, op. cit, p. 50. Cuadra encuentra las bases de lo nicaragüense en el espíritu cosmopolita de Rubén: “Vi desfilar la historia nicaragüense, en un rosario continuo de inquietudes universales, y vi entonces cómo nuestros hechos y acontecimientos eran todos (...) desconcertantemente rubenianos (Ibíd, p. 130).

²⁹ Cuadra: *Obra poética completa. Tomo II*, op. cit, p. 63.

entorno, las labores de pesca comunes a los pueblos ribereños³³. Como el propio autor comenta:

Debajo de las aventuras de la Odisea hay un inmenso yacimiento de folklore antiquísimo. Pero lo interesante es que ese folklore ... está regado por todos los lugares de aguas o marineros del mundo: tanto en la Polinesia como en el Mediterráneo, tanto entre los pueblos pescadores de Galicia o del mar del Norte como en el lago de Nicaragua. El misterio de las islas y de las aguas, las condiciones del hombre que navega en los peligros de las olas, de los vientos y las distancias, producen en todas partes mitos y temas de literatura popular similares³⁴.

De ahí las resonancias griegas de gran cantidad de textos, entre los que destacamos el breve poema "Mujer reclinada en la playa":

No ajena a la melancolía
Casandra me profetiza la gloria
y el dolor, mientras la luna
emana su orfandad.

Todo parece griego. El viejo Lago
y sus hexámetros. Las inéditas
islas y tu hermosa cabeza
-de mármol-
mutilada por la noche (TH, 172).

El siguiente fragmento de "Las bodas de Cifar" recoge tradiciones muy diversas, de las que resulta un poema claramente mestizo. A la alusión mítica (el mar no soporta las vírgenes) se aúna el elemento costumbrista (la novia se llama Ubaldina, como una campesina nicaragüense más) y el

³³ El bello poemita dedicado al nacimiento del héroe aúna las tradiciones de la cultura greco-latina y los rasgos costumbristas de la vida al borde del lago de Nicaragua:

Hay una isla en el playón
pequeña
como la mano de un dios indígena.
Ofrece frutas rojas
a los pájaros
y al naufrago
la dulce sombra de un árbol.
Allí nació Cifar, el navegante
cuando a su madre
se le llegó su fecha, solitaria
remando a Zapatera.
Metió el bote en el remanso
mientras giraban en las aguas
tiburones y sábalos
atraídos por la sangre (TH, 127).

³⁴ "Cifar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero 1975, nº 296, pp. 1-21.

matiz heroico (conciben un hijo llamado Rugel, del que se dice que es fuerte en los peligros):

"... y el mar virginicida batían con sus remos" (Licofrón).
-¡Deja de llorar! -gritaron las mujeres
y se oyeron sus risas

entre el reflejo

de las antorchas

y el golpe de los remos.

Llevaban a Ubaldina, con guitarras
con su velo de novia
y un ramo de azucenas. (...)

Zarpamos

cuando rompían los albores

pero Octubre

levantó los vientos.

Ráfagas, turbiones,

olas

rayos

el lago embravecido

y negro nos golpeaba a muerte

el barco y nos rompía

las velas y las drizas.

Al caer la tarde

el huracán bramaba (...)

Pero el viejo Pas, sereno

con su brazo único al timón

dijo a los hombres:

"-Está el Lago cebado

la lancha es virgen

y la mujer doncella."

Abrieron entonces la escotilla y nos metieron

al oscuro vientre:

olía

a brea y maderamen.

Tumbé a Ubaldina aterrada

y más que el amor

las olas me ayudaron.

Después abrí la escota

saqué el brazo

y tiré el velo a las aguas.

(Así engendré a Rugel

tan duro en los peligros

pero débil con las hembras) (TH, 149).

Esos rostros que se asoman en la multitud (1975) refleja la esencia de lo nicaragüense a través de personajes anónimos del pueblo. Encontramos el antecedente de este libro en "Patria de tercera", un poema de 1935 donde comenta cómo su tierra está habitada por campesinos que aún conservan su dignidad: "Viajando en tercera he visto/ un rostro./ No todos los hombres de mi pueblo/ óvidos, claudican... Ni todos ofrecen su faz al látigo del "no"/ ni piden./ La dignidad he visto./ Nosotros ¡ah! rebeldes/ al hormiguero/ si algún día damos/ la cara al mundo:/ con los rasgos usuales de la Patria/ ¡un rostro enseñaremos!" (TH, 111). Los diferentes rostros del país no se agrupan sin embargo en categorías abstractas: se trata de las tías, que sostienen los arcos del antiguo y prestigioso pasado soportando un duro presente de pobreza; de Juana Fonseca, la planchadora muerta a la que se dedica un "requiem" conmovedor por la dureza, sencillez y dignidad de su vida; de Paco Monejí, el niño inválido; del abuelo, el hombre abandonado por sus hijos; de la mezquina doña Andreíta, mujer del usurero, o del cacique don Diego, que aparece en esta galería de rostros aunque no lo merece ("Las reglas/ del canto me cierran las puertas de tu caso" (TH, 119). Encontramos un buen ejemplo de estos rostros familiares y cotidianos en "Mis cariátides", dedicado a las tías del autor³⁵:

Tía Trinidad tenía un tacto de pétalo
afinado por el pasar incontable
de las cuentas del rosario
y era el verbo dar vestido de blanco
con una dulce contribución de lágrimas
en sus ojos-otoñales.

La otra

-alta y doméstica- pero también dadivosa
como los árboles del Paraíso
era tía Isidora, el otro crepúsculo de ojos cenicientos
como la región donde los pájaros duermen.
Ellas sostenían, como las Cariátides, las tardes
municipales de la historia antigua,
donde ahora es Grecia o Granada o Tula
con sus columnas
rotas y el mismo cielo azulísimo repleto de aventuras.
Y Atenea, tan agorera, tan diosa de barro
ayudándonos en la lucha contra la noche
siempre inquietante y adusta... (TH 120-122).

Siete árboles contra el atardecer (1981) resume toda la trayectoria expresiva y conceptual de Cuadra, pues retoma sus himnos a la tierra y las mitologías mesoamericanas. El título y el epígrafe introductor aluden a los "Siete contra Tebas" de Esquilo. Los protagonistas del poemario son siete árboles evocados bajo su denominación específicamente centroamericana -Ciba, Jicote, Panamá, Cacao, Mango, Jenísero y Jícaro-, cuyo nacimiento se explica de acuerdo con leyendas indígenas, y que luchan "contra el atardecer" (símbolo del Mal), en defensa de las cualidades humanas. Como señala Guillermo Yépez Boscán en el prólogo:

Cuadra no idealiza su mundo, es decir, no lo conceptualiza para hacerlo mediante la abstracción de la idea universal. Simplemente lo *celebra*, en el sentido religioso de ese vocablo, esto es: *lo consagra*. Así el acto poético se convierte en una suerte de liturgia o ceremonia (toda ceremonia se dirige a una presencia que sobrepasa al hombre) y lo real deviene, entonces, *símbolo*, vale decir, significación trascendente, por tanto, lenguaje universal³⁶.

Este sentido trascendente de la historia le permite conferir una auténtica universalidad al territorio nicaragüense³⁷. El poema "En memoria de Pedro Joaquín Chamorro cuya sangre preñó a Nicaragua de libertad" ofrece una estupenda muestra de empleo consciente de un relato mítico preexistente, procedente del *Popol Vuh*:

Un héroe luchó contra los señores de la Casa de los Murciélagos
(...) pero al fin cayó en sus manos.

¡Oh sombras! ¡He perdido un amigo!

Ríos de pueblo lloran junto a sus restos (...)

... habló el árbol:

"En mi saliva te he dado mi descendencia.

Porque la palabra es sangre

y la sangre es otra vez palabra".

Y así comenzó nuestra primera civilización³⁸.

El indio y el violín (1983), último y más ambicioso poemario de Cuadra, tiene como protagonista a Mondoy, un indígena virtuoso del violín. En el lapso de un día Mondoy canta el peregrinaje de la humanidad en el mundo, "del júbilo de Abraham ante la *tierra prometida*, al lamento de los deportados en Auschwitz o en Siberia; de la amargura y el dolor de Quetzalcoatl abandonando Tula, al inocente asombro de Juan Diego reencontrando en Tepeyac a la Madre"³⁹. El texto sintetiza el mestizaje y

³⁶ *Siete árboles contra el Atardecer*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1980.

³⁷ Así lo comenta Balladares en art. cit, p. 984.

³⁸ "El jícaro", *Siete árboles*, op. cit, p. 79-83.

³⁹ Balladares, art. cit, p. 984.

³⁵ La profesora Carmen Ruiz Barrionuevo me apuntó acertadamente que se pueden establecer interesantes vínculos entre este poema y los textos del mexicano Ramón López Velarde.

la integración de la esperanza humanista y la fe cristiana, como se puede apreciar en "Consejo del anciano Nuyumbe al joven poeta Mondoy":

Cuando escribas sobre este pueblo
no caigas en el fácil recurso
de apelar a sus muertos. Sobrados
héroes tuvo y no pocos
hechos épicos
registra su historia. ¡Deja eso
a los poetas oficiales/ a los laureados!
Tú recoge las palabras
esparcidas en este atardecer
aldeano. Percibe
las voces que perecen
que son las permanentes.
Las galaxias no tienen
tanta historia
como el enjambre
de estas vidas reunidas
por el viejo sol que cae.

¡No cantes al pueblo.
Déjalo cantar en ti!⁴⁰

En definitiva, en la poesía de Pablo Antonio Cuadra se rastrea un continuo proceso de universalización del ser nicaragüense. Como señala Claire Pailler, una de sus mejores lectoras, "la lucidité et la profonde culture de P.A. Cuadra lui permettent de ne pas s'enfermer dans un concept réducteur d'étroite patrie; au contraire, la réflexion sur les 'gisements profonds du sol mental' nicaraguayen lui redonne la clef du monde extérieur: c'est par son humanité essentielle que l'homme nicaraguayen est une part du monde"⁴¹. Cardenal resumió perfectamente este hecho al destacar que Cuadra "tomó nuestros exigüos 148.000 kilómetros cuadrados por lo que tienen de trascendencia humana, universal"⁴². No cabe mejor conclusión al presente trabajo que la definición dada por el propio Cardenal a la obra de su maestro: "Porque su poesía es una tierra que habla"⁴³.

⁴⁰ "Exilios", *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 1986, n.º 427, 43-47, 46.

⁴¹ "Pablo Antonio Cuadra et la conscience nicaraguayenne", *La poésie au dessous...*, op. cit, pp. 103-115, 105.

⁴² "Ansias y lengua...", art. cit, p. 68.

⁴³ *Tierra que habla*, op. cit, p. 7.

ALEJO CARPENTIER, CRONISTA DE EUROPA EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

PATRICK COLLARD

Universidades de Amberes (UIA) y Gante

"El periodista es en sí —declaró Alejo Carpentier en 1976 (A.García Carranza, 1984:13)— un historiador, él es el cronista de su tiempo; y el que anima con sus crónicas la gran novela del futuro". Y antes de llegar a ser el novelista que se dio a conocer plenamente como tal con la publicación de *El reino de este mundo* en 1949, la novela precedida del tan comentado prólogo sobre lo real-maravilloso americano, Alejo Carpentier fue cronista de Europa de 1928 a 1939, once años europeos de suma importancia para su formación como escritor latinoamericano, tan europeo de educación.

Los numerosos artículos¹ que escribe en aquellos años muestran que la estancia en Europa, la aguda observación de la vida cultural, social y política, la exploración turística de ciudades— de las que por cierto ha dejado descripciones interesantísimas²— así como simplemente la nostalgia acenúan en él el deseo de definir, estudiar, entender lo americano y su cultura en problemática relación con la europea; y lo hacen intuir que su obra iba a ser, como dirá, "profundamente americana" (C.Leante, 1970:21).

Es sabido que antes de llegar a Francia en 1928, Alejo Carpentier participó activamente en el movimiento vanguardista cubano; me limito a recordar brevemente los datos esenciales de esta primera fase de su vida artística y política³. Desde los primeros momentos, en 1923, se incorporó

¹ Los textos examinados se encuentran en las *Crónicas (arte, literatura, política)*, compiladas en los volúmenes VIII y IX de las *Obras completas*. Al citar éstas, señalaré el volumen con cifra romana y la página con cifra árabe.

² Para este aspecto, la ponencia se basa en otra presentada en el coloquio *La ville et la littérature. Monde hispanique - Italie. XIXe et XXe siècles*, Lieja, marzo 1993: P.Collard, "Espacios urbanos en las crónicas (1929-1939) de Alejo Carpentier", *Marche Romane*, XLIII, 1993, 1-4, pp. 75-84.

³ Para más informaciones, véanse, entre otros trabajos, los de K.Müller-Bergh (1972: 17-36) y O.Velayos Zurdo (1985, cap.II).