

Leonel Delgado Aburto\*

## ↳ Las antologías de poesía nicaragüense y el problema del texto emblemático

En Nicaragua la poesía es poco menos que un mito. Un mito de función heterogénea, que fundamenta, entre otras cosas, una articulación letrada del nacionalismo y la nacionalidad. Hablar de un debate literario en Nicaragua equivale casi siempre a ingresar a los subterráneos chismorreos, las batallas sordas (y quizá sórdidas), las innumerables vocinglerías de capillas y capellanes. Todos hermanados por la creencia de que lo que hace universal a Nicaragua es su poesía. Ni deconstructivismos ni posmodernismos han valido ante esa figuración monolítica de la poesía como polo de poder cultural, incluso cuando el propio discurso poético demuestra estar sumergido en una profunda crisis. Una y otra vez se quiere decir las últimas palabras sobre los ungidos de la tribu de Rubén<sup>1</sup>, y todo el tiempo se remite esta escogencia a una constelación de eternidad.

Este artículo pretende ilustrar de manera muy general ciertos funcionamientos de las antologías de poesía nicaragüense<sup>2</sup> en su labor canónica, y de frente a tres factores que parecen fundamentales en una crítica que pretenda contribuir a una necesaria actualización de ciertas concepciones y lecturas. Primero, cabrá analizar la relación de las antologías (valga decir el relato poético) con la constitución del nacionalismo y la idea de nacionalidad. En segundo lugar habrá que intentar un estudio comparativo con otras naciones centroamericanas que no padezcan de manera tan acentuada el síndrome de “ombbligo del mundo de la poesía”. Y en tercer lugar, y es quizá el punto más importante, habrá que interrogarse por las microhistorias de los grupos marginalizados por el canon (en este caso las antologías) y cómo se afianzan sus estrategias de recanonizaciones o contradiscursos<sup>3</sup>.

---

\* Leonel Delgado Aburto es Licenciado en Arte y Letras por la Universidad Centroamericana (UCA) de Managua. Estudió cine en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. Ha laborado como editor y realizador de documentales y ha publicado artículos de crítica de cine y crítica literaria en varios medios nicaragüenses. Publicó un libro de cuentos (Road movie, 1997). Actualmente sigue estudios de graduación en el Hispanic Languages and Literature Department de la Universidad de Pittsburgh.

Una primera versión de este artículo fue presentada como ponencia en el VIII Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, Antigua, Guatemala, marzo de 2000.

<sup>1</sup> Cierta folklorización nacionalista de Rubén Darío permite llamar únicamente por su nombre al escritor nicaragüense más famoso e influyente.

<sup>2</sup> Se consideran exclusivamente las antologías hechas por nicaragüenses y pensadas dentro de un canon nacionalista. Son escasas, por otra parte, las antologías de poesía nicaragüense hechas fuera del país, y quizá ninguna escapa de los puntos de vista del poder cultural letrado nacionalista.

<sup>3</sup> El debate en torno a estas cuestiones ha producido una inmensa cantidad de publicaciones. Algunas que han resultado fundamentales para la perspectiva de este artículo son: Rama (1984); Franco (1986); y el volumen de *Nuevo texto crítico* (14/15, 1994 - 1995), dirigido por Carlos Rincón y Petra Schumm, en especial los artículos de Walter D. Mignolo y John Beverley.

En 1877, el historiador nicaragüense Tomás Ayón definió las reglas del gusto literario atribuyendo el esclarecimiento de lo canónico y representativo al talento ilustrado, valga decir las élites letradas. Afirma Ayón (1914: 45):

La regla del gusto se encuentra en los contrastes y en las variedades de la naturaleza; pero sólo el talento ilustrado descubre esas variedades y esos contrastes, y sabe presentarlos en toda su originalidad, sin esfuerzos que den a conocer la deficiencia del escritor, sin nubes que oscurezcan la idea, sin rasgos que imperfeccionen el cuadro; sino puros y simples como iluminados por el esplendente sol de las eternas realidades<sup>4</sup>.

No dejaba de plantear Ayón, en ese momento, el problema del desarrollo de una literatura nacional en un contexto cultural global. Este contexto estaba caracterizado por una dominante crítica que se enseñoreaba sobre la cultura occidental, y que figuraba como elemento indisoluble de la modernidad:

Palabras amargas exhalan contra todo elemento de conservación los que han declarado que la propiedad es un robo, y sus doctrinas, por una deducción lógica, han llegado hasta santificar los abominables excesos de la *Commune*. El poeta no es, en esa fracción de la humanidad, el cantor divino colocado a la cabeza de las sociedades para servir de intérprete al hombre, revelarle los altos destinos a que está llamado y sostenerle en su marcha hacia el progreso: él canta la desolación, como el ángel exterminador sobre las ruinas del mundo; y su estro es el grito de desesperación de un alma a quien no alienta el sentimiento de la inmortalidad (p. 51).

Confiado del ánimo civilizatorio que empujaba a las élites de aquellos años (v. Kinloch 1995), y deplorando también que las guerras y desórdenes constantes de Centroamérica y su aislamiento dentro del comercio mundial no hubieran posibilitado el desarrollo de una literatura nacional, Ayón preguntaba “¿cuáles son los elementos con que se cuenta para dar elevación y belleza al estilo literario nacional?”, y respondía:

Se cuenta con la riqueza y sonoridad del idioma castellano, con la robusta literatura española, con nuestra historia y con la historia de otros países en que se presentan los acontecimientos humanos en su infinita variedad. Se cuenta, en fin, con la ardiente imaginación de los centroamericanos, enriquecida por las bellísimas perspectivas que a cada paso se presentan a la vista, y acariciada por la esperanza en un porvenir lleno de grandeza (p. 48 s.).

Con estas definiciones, Ayón señaló varias constantes de lo que ha sido la visión crítica sobre una literatura nacional que se fue formando a lo largo del siglo que hemos visto fenecer<sup>5</sup>. Son constantes, en efecto, las ideas de la articulación canónica del gusto en torno a las decisiones de la élite letrada<sup>6</sup>; la creencia de que ese canon pactado tras-

<sup>4</sup> Ayón figura entre los fundadores de la historiografía nacional a fines del siglo XIX. Véase al respecto Arellano (1997: 33).

<sup>5</sup> Seguramente, las ideas de Ayón no tuvieron una influencia directa sobre la constitución posterior de los discursos literarios críticos e historiográficos, pero muestran la coherencia ideológica de las élites letradas hasta fechas recientes.

<sup>6</sup> Y es constante, también, el correspondiente desplazamiento de lo popular y lo indígena a un substrato o un elemento folklórico. Esta labor la cumple el Movimiento de Vanguardia. Véase especialmente el

ciende la historia para conformar una constelación de eternidad. Asimismo persiste la idea del escritor como “cantor divino colocado a la cabeza de las sociedades”, no obstante que importantes creadores nicaragüenses más bien deberían figurar en la lista de los “ángeles exterminadores”<sup>7</sup>. Y, a pesar de todas las constataciones de pluriculturalidad, la fijación en el idioma español y la cultura hispanoamericana, cierra el siglo para la literatura nacional con una robustez sometida a prueba de revoluciones políticas y epistemológicas.

En un ensayo de 1962, paradigmático y posiblemente conclusivo<sup>8</sup>, Pablo Antonio Cuadra definió los valores y características originales de la literatura nicaragüense como rama del “gran tronco de la literatura hispana” (1963: 9). El elemento fundamental de la literatura nacional, de acuerdo con PAC<sup>9</sup>, es el mestizaje indo-hispano, que al articularse en el verbo de los escritores nicaragüenses, básicamente en la poesía, funda la nación literaria. Es importante destacar que el ensayo de PAC encabezaba una antología de “100 poemas nicaragüenses” (Steiner 1963), por lo que cumplía varias funciones canonizadoras. Se consagraban textos modélicos de “lo nicaragüense”, se consagraba el género de la poesía en sí (“Alrededor de ese eje poético van agrupándose los otros nacientes géneros literarios”, 1963: 26), y se consagraba, por medio de un Mapa de la Poesía Nicaragüense, la línea central de desarrollo literario: Rubén Darío<sup>10</sup>, Los 3 grandes<sup>11</sup>, Movimiento de Vanguardia<sup>12</sup>, Nueva Poesía I (Generación del 40)<sup>13</sup> y Nueva Poe-

---

ensayo de Pablo Antonio Cuadra (1963), reproducido en su *Nueva antología de poesía nicaragüense* (1972).

- <sup>7</sup> Pienso, ante todo, en poéticas como las de Carlos Martínez Rivas (1924-1998), uno de los más importantes poetas nicaragüenses del siglo xx. Su principal libro, en realidad único que publicó, editado y reeditado varias veces, es *La insurrección solitaria* (1953).
- <sup>8</sup> Ya que el Movimiento de Vanguardia contaba con una sólida tradición de recopilación, teorización e historización, visible en el desarrollo de la revista *Cuadernos del Taller San Lucas*, con aportes importantes de Francisco Pérez Estrada, el propio Pablo Antonio Cuadra, así como Ernesto Mejía Sánchez, entre otros. Un hito importante fue la antología *Nueva poesía nicaragüense* de Orlando Cuadra Downing (1949).
- <sup>9</sup> Otra costumbre textual nicaragüense: llamar a los escritores por sus iniciales.
- <sup>10</sup> La obra de Darío tuvo una gran influencia en Hispanoamérica, pero su creación artística, junto con la del Modernismo, no pertenece plenamente al proceso cultural centroamericano, de por sí “balcanizado” en los procesos capitalistas de escala continental (véase al respecto Ramírez 1983). Posteriormente, la invención del canon nacional se vio urgida a concebir un Darío nacionalista para aclimatarlo a su estructura.
- <sup>11</sup> Los “3 grandes” son Azarías H. Pallais (1888-1969), Alfonso Cortés (1890-1969) y Salomón de la Selva (1893-1958). La designación de los “3 grandes” suena desmedida si se toma en cuenta que, excepto De la Selva, son poetas de importancia local. Significativamente, en la *Nueva antología de poesía nicaragüense* de PAC se habla únicamente de “Los dos grandes” (Pallais y Cortés). Así, De la Selva es desplazado a un lugar preponderante. Este desplazamiento fue ratificado en la *Antología general de la poesía nicaragüense* de Jorge Eduardo Arellano (1984), donde De la Selva es designado como “El inmenso solitario”.
- <sup>12</sup> El Movimiento de Vanguardia, acaudillado por José Coronel Urtecho (1906-1994) y Pablo Antonio Cuadra (1912), formó el canon nacionalista letrado, y sus miembros han detentado el poder cultural durante todo el siglo xx, a partir de los años 30, cuando ascienden junto a la dictadura de Somoza García, a quien ofrecieron un apoyo muy importante.
- <sup>13</sup> Cuando se habla de “Generación del 40” se alude generalmente a tres poetas: Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985), Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal (1925). Sin embargo, se trata de escritores individualizados que no crean espacios y concepciones propias de un grupo, de cara a la renovación de la

sía II (Generación del 50). Los demás movimientos literarios resultaban adyacentes y sin desarrollo notable.

Sobre la base de las ideas del ensayo de PAC en torno a la literatura nacional –posición central de lo letrado, mestizaje, división entre literatura culta y popular, reconocimiento de la literatura culta como única forma válida– Jorge Eduardo Arellano presentó en 1966 su *Panorama de la literatura nicaragüense (De Colón a finales de la colonia)*<sup>14</sup>, primer texto realmente articulado de historia literaria nacional. Sin embargo, dada la casi nula producción de la historiografía literaria nacional, las antologías venían cumpliendo una función compensadora, ya que, como afirma Beatriz González Stephan (1987: 17):

El que no existan historias de la literatura, propiamente dichas, en una determinada etapa no autoriza a pensar que sea imposible la existencia de otras vías donde se haya registrado la memoria del pasado literario o los modos a través de los cuales se haya organizado la producción literaria. Estas formas otras *no fundan* una ciencia de la historia literaria pero son su *condición necesaria*.

A este respecto las antologías poéticas han cumplido funciones relacionadas con “lo que se entienda por ‘literatura’ en cada época de acuerdo al consenso colectivo y a lo pautado por los grupos académicos” (González Stephan 1987: 20); es decir, en una labor depuradora sobre un abundante corpus de producciones textuales (en este caso producciones poéticas). Así, la antología *Poesía nicaragüense* de María Teresa Sánchez<sup>15</sup> supuso una opción muy abierta sobre los textos: 175 poetas seleccionados, de los cuales 13 eran mujeres. La característica panorámica de esta selección ofrecía una visión democratizante del corpus, que casi dejaba pendiente la selección de textos canónicos, aunque se complementaba con las notas críticas de la editora y con el espacio dado a cada poeta, que simbolizaba el peso canónico de cada uno. Asunto fundamental en esta antología era que se presentaba articulada al horizonte liberal, que prestigiaba el relato nacionalista. En su presentación José H. Montalván, por entonces Ministro de Educación Pública, decía que “[u]na antología buena y completa es una historia de la labor espiritual de una Nación”, destacando a la vez la pluralidad de tendencias y voces: “Flores de todos los matices y con todas las fragancias [...] dijérase que una Antología es el mejor “canto patriótico” (1948: 8).

La antología “100 poemas nicaragüenses”, encabezada por el estudio “Introducción a la literatura nicaragüense” de Pablo Antonio Cuadra (1963), trasladó su interés del

---

construcción cultural nacional, con la excepción del proyecto personal de Ernesto Cardenal, quien se levanta como el gran continuador de las propuestas intelectuales del Movimiento de Vanguardia, con su visión idealista cristiana y en muchos sentidos conservadora. Por otra parte es el único de los tres con impacto internacional notable. Mejía Sánchez y Martínez Rivas se limitan a romper “estéticamente” con las propuestas anteriores. Sin embargo, el impacto de este rompimiento de frente al poder cultural es muy precario, entre otras cosas porque el canon poético nacional los asimila casi desde sus comienzos, proponiendo a estos escritores como “continuadores” de los poetas anteriores. A partir de esta supuesta “Generación del 40” el sistema poético nacional enarbola una especie de solipsismo provinciano, y un sistema de autorreferencialidad y continuidad interesante pero muy limitado y precario. Véase al respecto de lo último la reseña de Amelia Mondragón (1991) a la antología de Steven White, *Poets of Nicaragua. A Bilingual Anthology. 1918-1979*.

<sup>14</sup> Es muy importante el análisis que hacen de esta obra Seydi Araya y Magda Zavala (1995).

<sup>15</sup> Sánchez (1918-1994) fue una importante promotora cultural además de editora, poeta y narradora.

patriotismo a la identidad cultural, encarnada en los escritores. Según PAC, a partir del caso fundacional de Darío, los poetas reconciliarían la dispersión de la cultura indígena e hispánica, y la división entre cultura popular y elitista. Darío sería el trasvase, asimismo, para el impulso romántico e irracionalista europeo –Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé–, con lo que se abriría “un ámbito nuevo: el de la originalidad americana”. Y continúa PAC:

Con tales instrumentos para la creación literaria y abiertas las puertas para captar, ya no digamos lo primitivo y primordial, sino incluso la magia agresiva de “lo feo” o de “lo raro”, cesó aquella secular “extrañeza” del escritor centroamericano ante su medio y, sobre todo, ante su “otro yo” de mestizo: el inédito y casi mudo “otro yo” indígena (Cuadra 1963: 24)<sup>16</sup>.

Se trata, como parece obvio, de la constitución de una identidad dura, coherente, “masculina”, pedagógica y hasta “criolla”, que no ha sido eficientemente sometida a dudas hasta hoy día. Una identidad del letrado que ha conquistado un territorio que le había sido ajeno hasta ese momento, y que se presta a dar voces al indígena mudo. Es importante destacar que para PAC el componente indio es “pasivo, femenino, terrestre”, mientras su contraparte española, o más bien “occidental”, es de “signo activo, fecundante, masculino, oceánico”, de manera que fácilmente lo indígena se presta a representar todo lo subalterno y sometido.

La selección de los “100 poemas nicaragüenses” aparece pactada entre generaciones de creadores jóvenes y grupos consagrados<sup>17</sup>. Sin embargo, “la escogencia siempre refleja –dentro de su inevitable parcialidad– el recuento de la poesía nicaragüense hecho por las generaciones actuales” (1963: 167). Por otra parte, “[n]inguno de los que intervinieron en la escogencia de esta antología creyó colaborar en la selección de las cien mejores poesías nicaragüenses, sino en reunir cien poemas que, respondiendo a una medida de calidad lo más alta posible, dieran en conjunto una visión de la variedad, continuidad y originalidad de la poesía nicaragüense” (ibíd.). De manera que a pesar de su fijación conservadora en la mitología del autor y la cultura universalista, los 100 poemas tienen una conciencia del horizonte histórico cultural y literario, visible, por ejemplo, en el reconocimiento de su parcialidad. Dentro de su esquema, esta conciencia de continuidad sería posteriormente enriquecida, tanto en su perspectiva histórica como en la cantidad de textos y organicidad por la *Antología general de la poesía nicaragüense* de Jorge Eduardo Arellano (1984) que, sin embargo, lleva la desventaja de excluir a Rubén Darío<sup>18</sup>.

Comparadas las antologías de María Teresa Sánchez y la de Steiner/Cuadra tenemos algunas diferencias destacables: 1º La de Sánchez ensaya un “canto patriótico”, con un

<sup>16</sup> Nótese las equivalencias de “lo feo”, “lo raro”, lo mestizo y lo indígena; presentados ante el escritor que por defecto debe ser un “criollo”.

<sup>17</sup> La antología fue publicada de manera anónima; el seleccionador joven era Rolando Steiner (1936-1987, hijo de María Teresa Sánchez y significativo autor teatral) y el mayor, el propio Pablo Antonio Cuadra. Véase el “Prólogo a la primera edición” en la *Antología general de la poesía nicaragüense* de Arellano (1994).

<sup>18</sup> En la edición aumentada (1994) Arellano explica que la ausencia de Darío se debe a que éste “trasciende nuestras fronteras geográficas y niveles estéticos” (p. 17), lo cual dice mucho de las paradojas de la acimatación nacionalista de Darío.

horizonte político nacionalista liberal bien evidente; la de Steiner/Cuadra trata de expresar una identidad recogida en los textos, con los escritores como emisarios consagrados de esa identidad, su fijación en paradigmas de la cultura universalista enuncia sus características conservadoras. 2º La de Sánchez trata de articular, por medio de la agrupación cuantiosa, la variedad de las producciones, es decir, representar el corpus; la de Steiner/Cuadra escoge lo canónico usando criterios de originalidad artística y continuidad en la historia literaria (en la que, como ya dije, se consagra una línea central que va de Darío al Movimiento de Vanguardia y sus discípulos) y en la que se consigna la arbitrariedad de la selección. Las antologías de poesía nicaragüense posteriores a éstas han seguido en una gran medida sus esquemas, manteniendo incólume la idea nacionalista –patriótica o de identidad– como cimiento de su labor canonizadora. Sucede así en la *Poesía nicaragüense* de Ernesto Cardenal (1973), por ejemplo, o en la reciente *Soles de eternos días* de Anastasio Lovo y Erwin Silva (1999), pasando por la *Poesía política nicaragüense* (1986) de Francisco de Asís Fernández, la ya mencionada *Antología general de la poesía nicaragüense* de Jorge Eduardo Arellano (1984, 1994) y la antología *Hija del día. Artes poéticas nicaragüenses* de Julio Valle-Castillo (1994). Las excepciones a las reglas han sido motivadas por las vicisitudes del relato nacionalista letrado. Por ejemplo, la necesidad de elaborar crítica y canónicamente la continuidad entre Modernismo (léase Rubén Darío) y el Movimiento de Vanguardia, problema que trata de subsanar la antología *Poetas modernistas de Nicaragua 1880-1930*, editada por Julio Valle-Castillo. La imposterable obligación política de visibilizar el Caribe nicaragüense dentro de las letras nacionales ha tratado de ser llenada, insuficientemente, con las antologías *Poesía Atlántica* de Julio Valle-Castillo (1980), y la más reciente *La tierra miskita* de Adán Silva y Jens Uwe Korten (1997).

Sin duda, la más significativa de las antologías que se apartan del esquema identificador nacionalista ha sido hasta ahora *La mujer nicaragüense en la poesía* de Daisy Zamora (1992). El rescate parcial de una microhistoria de género que se cumple en esta antología, hace pensar en la advertencia de Pablo Antonio Cuadra respecto a la identidad nacional, la que implicaría “todo un caudal de nuevos actos y esfuerzos, fusiones y aportes, choques y entendimientos, explotaciones y rebeldías, que aun no han terminado”. Y Cuadra continúa: “Nuestra nacionalidad está aún en *proceso de formación*” (1963: 13). Esta advertencia ha sido dejada del lado con mucha frecuencia, al extremo de preferirse una idea monopolar de identidad, en un escenario multicultural como es el de nuestro país y el de Centroamérica. Esa preferencia monopolar esconde o disimula características masculinistas (misóginas y homofóbicas) y etnocéntricas. Es decir, que las antologías dan relieve exclusivo al mestizaje hispano-indio, se orientan en torno a la cultura del Pacífico, y subordinan los sistemas orales, a la vez que su metodología pocas veces trasciende el monografismo, o sea, se elaboran en torno a la imagen mitificada del autor<sup>19</sup> y se orientan por un canon ya establecido.

<sup>19</sup> A este respecto es muy importante la ya citada *Nueva poesía nicaragüense* (Cuadra Downing 1949), una antología cuyo editor, Orlando Cuadra Downing, miembro también del Movimiento de Vanguardia, dice que busca reunir “mucho de pocos [poetas]”. El estudio introductorio de Cardenal pretende ser por eso biográfico, monográfico y anecdótico, orientado por la idea de que “es ya mayor de edad la poesía nicaragüense y que ha llegado la hora de las publicaciones” (p. 11). El proyecto de Cardenal se cumplió de manera exitosa en la notoriedad internacional que alcanzó después él mismo, en su posición en el

Una justificación identificatoria que se reduce casi al absurdo es la que ofrece Ernesto Cardenal en su antología *Flor y canto. Antología de poesía nicaragüense* (1998), en cuya introducción caracteriza la poesía nicaragüense<sup>20</sup> por su “nicaraguanidad” (p. 8), como si la identidad estuviera ya elaborada, clasificada y afirmada y no “en proceso de formación”, tal como advertía Cuadra en 1962. La justificación de nicaraguanidad se cumple para Cardenal en “la abundancia de palabras nicas”, la abundancia de “temas nicas”, el humor que es “una característica nica” (p. 8), la novedad de la expresión poética, el exteriorismo<sup>21</sup>, la influencia de la poesía norteamericana y la armonía generacional entre poetas nicaragüenses. Lo que sobresale de esta caracterización es la falta de perspectiva histórica para justificar la identidad o identidades, y, por tanto, la canonicidad de los textos seleccionados. En la primera edición de su *Poesía nicaragüense* (1973), Cardenal al menos reconocía la arbitrariedad de su selección: “Tal vez se podría decir que esta antología es algo arbitraria: en el sentido de que el seleccionador ha escogido los poemas que más le gustan a él, y más le interesan” (1973: VII). Esta opción, junto a las convenciones del exteriorismo, funcionaban en un esquema utópico revolucionario, en el que, como es lógico, el futuro jugaba un papel fundamental. En la antología de 1998 no hay conciencia ni elaboración de las insuficiencias identificatorias de ese futuro nacionalista utópico, en una etapa posterior al auge revolucionario.

La elaboración utópica revolucionaria tampoco se libró de la perspectiva etnocéntrica, incluso cuando trataba de integrar los márgenes. A ese respecto es ilustrativo el criterio de Julio Valle-Castillo con respecto a la selección de la *Poesía Atlántica*, cuando considera que el continente americano “es vario, pero uno, en lengua e historia” (1980: 7), es decir, con una historia única contada en español. Reconocía, a la vez, este autor que “una poesía del Caribe nicaragüense propiamente dicha acaso sólo sería la escrita en un inglés criollo y en los dialectos, que, por desgracia, ya se están extinguiendo” (ibid.)<sup>22</sup>, lo que habla de un horizonte inalcanzable dentro del esquema dominante unipolar, lingüístico e histórico. Pero, además, la selección llevaba a una serie de suplantaciones de las versiones más o menos originales:

---

poder cultural como Ministro de Cultura del gobierno sandinista, y en la poderosa influencia que ha ejercido sobre casi todos los escritores nicaragüenses.

<sup>20</sup> *Flor y Canto* es una actualización de la antología *Poesía nicaragüense* editada por Cardenal en 1973.

<sup>21</sup> Exteriorismo define una tendencia realista en la poesía nicaragüense, que según Cardenal sería la más valiosa dentro del canon poético. Esto ha provocado un debate provinciano y desubicado entre “interiorismo” y “exteriorismo”. El “exteriorismo” proviene de la lectura, el intercambio y la traducción apasionada de poetas norteamericanos llevada a cabo por José Coronel Urtecho y el propio Cardenal. Los mejores alcances del “exteriorismo” están en la poesía de Cardenal, aunque él ha tenido muchísimos discípulos que conforman hasta cierto punto y a estas alturas una escuela agotada. Durante los años revolucionarios, el “exteriorismo” funcionó como escuela oficial de poesía, entrenando a muchos aspirantes a poetas en talleres que seguían sus reglas. El “exteriorismo”, debido en parte a la balcanización cultural centroamericana, ha demostrado ser menos rico que otros experimentos de poesía realista levantados en contextos literarios más prósperos y en intercambios complejos con otras textualidades, caso de Carlos Drummond de Andrade en Brasil o Pier Paolo Pasolini en Italia. Con respecto a las relaciones de la poesía nicaragüense con la poesía norteamericana, véase White (1993).

<sup>22</sup> El argumento sobre la desaparición de las lenguas indígenas y la necesidad de trasladarlas a la letra impresa en español sigue en pie. Adán Silva y Jens Uwe Korten dicen al respecto, en el prólogo de su antología (1997), que “[l]as lenguas orales tienden a desaparecer, pero la lengua escrita sobrevivirá, llevando a las generaciones venideras el encanto de su cosmovisión, el orgullo de su lucha, la sabiduría de sus ancestros”.

Cabe hacer notar que estas composiciones breves, rituales y orales, han ejercido una poderosa atracción sobre los poetas nicaragüenses, desde Rubén Darío hasta el joven Alí Aláh, pasando por Francisco Pérez Estrada, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Agüello, Ernesto Cardenal y Jorge Eduardo Arellano. Por tanto, hemos preferido reproducir ahora las versiones y recreaciones, más que los supuestos originales. Estímulo y reinención (p. 8).

De manera que la visión exotista de los escritores del Pacífico suplantaba a los “supuestos originales”, subordinando una vez más “los dialectos” a la lengua española. Pero, además, los textos “deslumbrados” de otros poetas del Pacífico ilustraban “el paisaje humano, fluvial y urbano, ajeno, exótico y nicaragüense: negros y negras, el Escondido y el Rama, Bluefields” (p. 9). Esa visión exótica era una alerta más a la precipitada conclusión de Pablo Antonio Cuadra sobre la posibilidad de los escritores de reconocerse en su “otro yo” indígena, sobre todo cuando éste aparece como una entidad cultural viva y desconocida, y no muerta y oculta. Como una paradoja, en el mismo volumen de *Poesía Atlántica*, Lizandro Chávez Alfaro expresaba en su introducción:

Para el poder centralista de la clase dominante que heredó la Costa Atlántica, esta heterogeneidad [lingüística] no era más que el equivalente de su irredimible marginalidad, de su condición de propiedad alquilable, apenas digna de uno que otro gesto paliativo. La misma denominación de *Costa* tiene algo derivado de una lejanía mental, de extrañeza interpuesta, de la segregación congénita a un sistema que ha encontrado su fin en el triunfo de la Revolución Popular Sandinista (1980: 15).

*Poesía Atlántica* se aunaba a una serie de antologías poéticas, patrocinadas por el Ministerio de Cultura de Ernesto Cardenal, que trataban de ofrecer panoramas vastos de la producción poética, con preferencia en la producción popular, bajo la dominante de los talleres de poesía del Ministerio de Cultura. Eran, en este sentido, reveladoras del ansia de representar en mayor medida la abundante producción poética popular, que en el contexto revolucionario constituía, ante todo, un fenómeno dirigido por una parte de las élites letradas. Podría verse en este fenómeno una fijación en el corpus de producciones del momento histórico, y no una fijación en el canon textual. Esta última labor la ha suplido otra serie de antologías, siendo la última la ya mencionada *Soles de eternos días* (1999). En varios sentidos esta antología sigue algunos preceptos de los “100 poemas nicaragüenses”, pero alcanza un sentido singular, dadas sus ambiciones canonizadoras y su fijación conservadora en los textos paradigmáticos, con pretendida independencia de la historia cultural, social o política. Como en el caso de la antología *Flor y canto* de Cardenal, la identidad nicaragüense es considerada un hecho y, tautológicamente, los textos son emblemas de esa figuración. Como ninguna otra antología, *Soles de eternos días* abre un posible debate en torno a cómo fijar el canon poético, proceso poco estudiado en la historia literaria nicaragüense.

Al igual que *Flor y canto*, *Soles de eternos días* no reconoce la arbitrariedad de su labor selectiva y se fundamenta en la categoría de la “estética de la libertad, ácrata y refinada”, cuyo paradigma sería Rubén Darío. Dicen los editores en su introducción:

Este concepto rubeniano ha sido la divisa de las diferentes generaciones de poetas nicaragüenses, que han creado su poesía de excelencia universal, pese al poder, las academias y otros dogmatismos que se han pretendido imponer a la creación poética (Lovo/Silva 1999: xxi).

Los autores reconocen, asimismo, que pretenden “una lectura posible de nuestra generación, a final de siglo y milenio” (ibíd.) –lo que abre cierto horizonte histórico–, y que los instrumentos críticos que los orientan –pues se trata de una antología poética acompañada de textos críticos– son la hermenéutica y la semiótica. Los conceptos de variedad, continuidad, originalidad y visión de conjunto, que ordenaban los “100 poemas nicaragüenses”, son sustituidos por los de “belleza formal, densidad significativa y trascendencia para el arte y la identidad nacional” (ibíd.), para la selección de textos en los que las temáticas generales “se concretan en un grado supremo de elaboración estética magistral” (ibíd.). Por supuesto, esta agenda abre la posibilidad de inquisiciones relativas a los textos consagrados, que los editores no se aventuraron a problematizar de previo. De manera que el “pacto” sobre lo canónico de algunos textos escogidos o lo no-canónico de otros omitidos, sólo podrá ser conseguido por medio de un debate posterior.

Los mismos textos críticos insertos en la antología –algunos muy valiosos–, abren a veces directrices impensadas a lo “paradigmático” de los textos, orientando así la búsqueda hacia lo heterogéneo del corpus, de la búsqueda interpretativa y, sobre todo, de la gravitación histórica sobre los mismos textos. ¿Cómo argumentar la estética acrática de una poética metida hasta la médula en la historia, caso de PAC o Cardenal? ¿Por qué sublimar el compromiso socio-histórico de las generaciones de los sesenta? ¿Cómo aclimatar, en el discurso nacionalista, el desarraigo de muchos de nuestros creadores? Y, por último, ¿cómo confrontar contextos de revalidación posmoderna de las microhistorias genéricas o regionales?

Cabe, asimismo, volver a pensar en los senderos canonizadores, y en las necesarias labores transicionales pendientes. Para el caso mexicano, Carlos Monsiváis (1994/95) ha observado que la crítica literaria comenzó, en el siglo XIX, siendo una sucursal de la moral. En contextos sucesivos, el canon es manejado por el “consenso de los lectores más reconocidos, que son también, en la mayoría de los casos, los autores” (Monsiváis 1994/95: 69), pero con una presencia cada vez más determinante de la crítica, que ya en este siglo se orienta por dogmas estéticos, sin obviar que las consagraciones atañen también a fenómenos de la sociología del gusto o a fenómenos como “el reconocimiento externo que otorga el status de clásico en vida” (Monsiváis 1994/95: 75). En Nicaragua, las canonizaciones se estratifican preferiblemente en torno a la poesía y en contexto de significado nacionalista. Estas fijaciones, unidas al escaso desarrollo de la teoría, historia y crítica literaria, obscurecen gran parte de las búsquedas y orientaciones, así como sus significados para la historia cultural<sup>23</sup>.

La fijación identificatoria ha llevado a despreciar lo que no es evidente, claro y comunicable en los textos poéticos canónicos, desde los impulsos irracionales en Rubén Darío hasta las herejías de la modernidad exaltada en Martínez Rivas. En esto avanzan

---

<sup>23</sup> Sin embargo, estas carencias son celebradas de manera a veces irresponsable por algunos antologadores. Por ejemplo, Julio Valle-Castillo afirma (1998: 10) que: “La poesía es la nación [...] De aquí que la poesía desempeñe en nuestra sociedad funciones extraliterarias, anclares, destinadas en otros contextos culturales a otras instituciones, disciplinas y ejercicios de la inteligencia humana. La poesía es nuestra ética, nuestra filosofía y nuestra historia, nuestro Libro Sagrado.” La celebración esquizofrénica de las carencias intelectuales no puede conseguir mejor máscara: la de la poesía, que a su vez se devalúa en un contexto más teológico que literario.

algo los autores de *Soles de eternos días*. Mas no hay que obviar que lo dominante en algunas antologías es la supuesta característica “exteriorista” de los textos poéticos nicaragüenses o, en parecido sentido, su claridad<sup>24</sup>. Siguen sin estudiarse, sin embargo, las configuraciones ideológicas de un sistema literario que probaría sin mucho esfuerzo ser él mismo etnocéntrico, a veces criollista, misógino y quizá homofóbico. No se crea que estos conceptos debilitan la coherencia “masculinista” de nuestros creadores o su efectividad textual. No se escriben buenos textos desde la “política correcta”. Se trata más bien de fortalecer las opciones de búsqueda de una ciencia literaria en nuestro país.

Sin duda una asignatura pendiente para los estudios de la poesía nicaragüense es su análisis comparativo con otras poéticas de la región. En general, se prefiere afirmar de una vez por todas el lugar de vanguardia que ocupa la poesía nicaragüense. Una muy somera comparación con las antologías de poesía hondureña, por ejemplo, indica ciertamente muchas diferencias, sobre todo en el grado de identificación o de distanciamiento crítico estético con respecto al patriotismo y al nacionalismo. Justamente, la labor de gente como Pablo Antonio Cuadra ha posibilitado para Nicaragua una articulación mucho más elaborada de la crítica y la historiografía literaria, una más convincente secularización del campo de estudios. En efecto, en muchas de las antologías de poesía hondureña<sup>25</sup>, algunas simultáneas de las nicaragüenses que hasta ahora he discutido, el catálogo de elementos de connotación nacionalista —ejemplarmente el pino, los ríos, Lempira, Morazán, los pueblos, los poetas muertos, etc.<sup>26</sup>— equivale casi a una poética.

El prólogo de Eliseo Pérez Cadalso a la antología *Índice general de poesía hondureña* de Manuel Luna Mejía (1961) es un manifiesto liberal arquetípico, incluso en lo convencional del lenguaje “patriótico”, en su condena a los períodos históricos de la Conquista y la Colonia, y en su exaltación del pasado indígena. Esto se puede contraponer de manera bastante obvia a las concepciones de Pablo Antonio Cuadra y los Vanguardistas granadinos en general, para quienes la edad de oro es la Colonia, y el indígena es un ente mudo al que hay que dar voz<sup>27</sup>. Hay una distancia principal entre la concepción liberal tradicional de la antología hondureña y esta concepción conservadora de los nicaragüenses, pero hay también, como ya sugerí, una distancia de grado, una actualización teórica e historiográfica cumplida por el proceso cultural de los Vanguardistas nicaragüenses, que los ubicaba en un mejor terreno para justificar —e imponer— su mitología nacionalista literaria.

Sin embargo, hay también un vínculo bastante visible entre los catálogos patrióticos hondureños y la determinación de una forma estética que cumplen los Vanguardistas nicaragüenses. En efecto, tanto la fundamentación del inventario nacionalista que elabo-

<sup>24</sup> Resulta sintomática la conclusión de Julio Valle-Castillo en su antología *Hija del día. Artes poéticas nicaragüenses* (1994: 39 s.): “A veces se me antoja pensar que el signo de la poesía nicaragüense es el sol, ‘el nicaragüense sol de encendidos oros’ de Darío.” La claridad solar dariana implicaría según esta dialéctica, la postura antimoderna de Salomón de la Selva y el exteriorismo cardenaliano. Se trata de una invención mitológica. Pero no deja de llamar la atención la constante alusión a la claridad solar que hacen los antólogos nicaragüenses para caracterizar la nacionalidad, y que se entrelaza con el realismo (“exteriorismo”) como petición de principio.

<sup>25</sup> Entre otras, las de Manuel Luna Mejía (1961), Roberto Sosa y Oscar Acosta (1967), y Oscar Acosta y Pompeyo del Valle (1971).

<sup>26</sup> Véase especialmente la antología de Acosta/Del Valle (1971).

<sup>27</sup> Véase al respecto Delgado Aburto (1999).

ran los Vanguardistas granadinos, como la justificación de la “claridad solar” de la poesía nicaragüense o la propuesta de una estética exteriorista, conllevan siempre el riesgo de un *kitsch* patriótico oficialista, que no tendrá qué envidiarle a los elaborados catálogos de pintoresquismos de algunas antologías hondureñas. Ese *kitsch* se evidencia sin duda tanto en los seguidores de la estética de Ernesto Cardenal como en la concepción teórica que identifica sin riesgos de fisura al discurso nacional y al discurso poético nicaragüense. En este momento crítico estamos actualmente.

A partir del intento de Daisy Zamora y *La mujer nicaragüense en la poesía* (1992) se puede problematizar un poco la agenda de los textos emblemáticos, si se reconoce la necesidad de pactar su canonicidad y, sobre todo, recorrer con una mirada más científica el corpus de las producciones, dado el urgente reconocimiento práctico de la pluriculturalidad. El libro de Zamora tiene varios argumentos imprescindibles para la historia y crítica literaria nicaragüense, ante todo la idea del ingreso de las mujeres como sujetos en el ámbito literario y político, con un concepto de liberación más profundo e integral. La estrategia de Zamora consiste en atribuir a su generación un papel central en esta irrupción. La poesía habría sido uno “de esos caminos o accesos que tuvieron algunas mujeres de extracción burguesa y pequeñoburguesa para tomar conciencia de su problemática y de su condición humana y naturaleza femenina” (1992: 17s.). Hasta los años 60 y 70, “los nombres de la poesía nicaragüense hasta entonces habían sido todos nombre de varón” (p. 18). Es obvio que Zamora trabaja desde lo canónico, y no desde el corpus de las producciones; recuérdese que ya María Teresa Sánchez había recogido a 13 poetas mujeres en su antología.

Sin embargo, Zamora encuentra en los poemas anónimos de mujeres miskitas “un antecedente indígena remoto, un indicio, raíz que nutre quizá, en más de una vertiente, la actual poesía femenina nicaragüense” (p. 20)<sup>28</sup>. Una tradición trunca y esporádica, en fin, pues sólo es abordada desde el canon instituido. Dándole centralidad a las poetas de los 60 y 70, Zamora reconoce algunas “precursoras”, pero se centra en la descripción del fenómeno de irrupción de las décadas que considera fundamentales. Aquí reelabora algunas premisas instituidas por algunos escritores como José Coronel Urtecho, por ejemplo, la tendencia general entre las poetas al coloquialismo o exteriorismo. Luego presenta las temáticas y el significado de las poetas, evalúa la exaltación del cuerpo como intención subversiva o el erotismo con dimensión política (pp. 43, 49). También advierte una serie de temáticas propias, es decir femeninas, que aprovechan el coloquialismo, pero que también incluyen “formas difíciles y novedosas” (p. 45). En este sentido es muy importante el reconocimiento de dos poéticas contradictorias –una más enigmática, otra más evidente–, que a veces se encuentran incluso en la misma escritora, y que Zamora resume como “secretos y gritos”.

Zamora tiene la tendencia, sin embargo, a definir las poéticas femeninas de frente a la realidad social, sin elaborar mucho las posibilidades de una poética más inescrutable. En efecto, la autora resuelve el secreto poético en un ámbito reivindicatorio:

Tal oscuridad, magia, surrealismo o hermetismo es revelador de los subterfugios y escondites de que se valía la mujer, para no entregar su naturaleza ni entregarse, y para no expresar siquiera el estado de hibernación al que estaba circunscrita (p. 29s.).

<sup>28</sup> Nótese cierta coincidencia con el planteamiento de Pablo Antonio Cuadra sobre la mudez del elemento indígena.

Por ello no es extraño que cierre su análisis confiando en que la revolución social de aquel entonces “nos llevará [a las escritoras] a la poesía de la acción, a la creación, a la invención de nosotras mismas, a la recuperación de nuestro rostro, de nuestra identidad verdadera” (p. 60).

Esta búsqueda epifanía es notoria porque vuelve a colocar la identidad en el proceso histórico de su conformación, insegura, por razones políticas, de una identidad total ya articulada, partiendo, sin embargo, de la microhistoria de un sector subordinado a la dominante patriarcal, caso poco frecuente en los intentos antologizadores de los textos. No obstante, esta búsqueda revela también las insuficiencias de la fijación exclusiva en el canon, sobre todo cuando se trata de inventar una tradición que aparece oscurecida o en meros indicios. De manera que *La mujer nicaragüense en la poesía*, aunque se aparta de la retórica canónica identificatoria que domina las antologías, refleja también la ausencia de agendas menos esquemáticas y más provocadoras, cuando se trata de reunir textos emblemáticos. Se sabe que a partir de Borges, este tipo de textos entró a reinos relativos y maleables, lo que no quita que sigan prestando un servicio identificatorio. Por eso mismo habría que detallar, para concluir, la problemática que enfrentan los textos paradigmáticos.

Tendría que considerarse, en primer lugar, la tendencia global a dar relieve a las pequeñas historias, genéricas, sexuales, culturales, regionales, etc. Las identidades necesitarán nuevas pautas y nuevos pactos. Es obvio que esto conforma la base ética de lo pluricultural y que desde ella amenaza el peligro de una politiquería de “las políticas correctas”. En este sentido es imprescindible dar un margen a la “fe científica” para abordar los procesos culturales; es decir, a la urgencia de lo multidisciplinario —historia, antropología, estudios culturales— para orientarse en el corpus, lo que indudablemente tendrá que influir en el canon. Por ejemplo, no se podrá abordar eficientemente, desde las disciplinas tradicionales de la ciencia literaria, la problemática de las regiones culturales de nuestro país. Además, sólo desde fundamentaciones menos idealistas se podrá plantear la posibilidad —o necesidad— de romper con el papel rector del relato nacionalista en el campo literario, optando por uno de región cultural (¿Centroamérica?). Dentro de los textos canónicos habría que interrogarse, asimismo, por el problema de la *otredad* —Atlántico, mujer, homosexual, subalterno, etc.—, pues es urgente también dar un sentido histórico al canon, hacerlo salir del “esplendente sol de las eternas realidades” que le pronosticara Ayón, para hacerlo ingresar al campo de las vicisitudes históricas.

## Bibliografía

### *Antologías:*

- Acosta, Oscar, y Pompeyo del Valle (eds.; 1971): *Exaltación de Honduras*. Tegucigalpa: Nuevo Continente.
- Arellano, Jorge Eduardo (ed.; 1966): *Panorama de la literatura nicaragüense (De Colón a finales de la colonia)*. Managua: Imprenta Nacional.
- (ed.; 1994; <sup>1</sup>1984): *Antología general de la poesía nicaragüense*. Edición aumentada. Managua: Distribuidora Cultural.
- Cardenal, Ernesto (ed.; 1998): *Flor y canto. Antología de poesía nicaragüense*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores [ed. revisada de *Poesía nicaragüense*, 1973].

- Cuadra, Pablo Antonio (ed.; 1972): *Nueva antología de poesía nicaragüense*. Managua: El Pez y la Serpiente.
- Cuadra Downing, Orlando (ed.; 1949): *Nueva poesía nicaragüense* (Introducción de Ernesto Cardenal). Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
- Lovo, Anastasio, y Erwin Silva (eds.; 1999): *Soles de eternos días. Paradigmas textuales de la poesía nicaragüense del siglo XX* [antología y estudios críticos]. Managua: Nos-otros.
- Luna Mejía, Manuel (ed.; 1961): *Índice general de la poesía hondureña*. Prólogo de Eliseo Pérez Cadalso. México: Ed. Latinoamericana.
- Sánchez, María Teresa (ed.; 1948): *Poesía nicaragüense (Antología)*. Managua: Nuevos Horizontes.
- Silva, Adán, y Jens Uwe Korten (eds.; 1997): *La tierra miskita. Prosa y poesía miskita en miskito y español*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Sosa, Roberto, y Oscar Acosta (eds.; 1967): *Antología de la nueva poesía hondureña*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- [Steiner, Rolando, y Pablo Antonio Cuadra, eds.] (1963): „100 poemas nicaragüenses.“ En: *El pez y la serpiente*, 4.
- Valle-Castillo, Julio (ed.; 1980): *Poesía Atlántica*. Managua: Ministerio de Cultura.
- (ed.; 1994): *Hija del día. Artes poéticas nicaragüenses*. Managua: Nueva Nicaragua.
- (ed.; 1998): *Nicaragua: poesía escogida*. San José: EDUCA.
- Zamora, Daisy (ed.; 1992): *La mujer nicaragüense en la poesía. Antología*. Managua: Nueva Nicaragua.

### **Crítica:**

- Araya, Seydí, y Magda Zavala (1995): *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. San José: Ed. Fundación.
- Arellano, Jorge Eduardo (1997): *Literatura nicaragüense*. Managua: Distribuidora Cultural.
- Ayón, Tomás (1914): “Escritos literarios.” En: J. Andrés Urtecho (ed.), *Escritos varios de los Doctores Tomás y Alfonso Ayón*, Managua: Tipografía Nacional, pp. 43-52.
- Beverly, John (1994/95): “Postliteratura.” En: *Nuevo texto crítico*, 14/15, pp. 385-400.
- Cardenal, Ernesto (1949): “Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense.” En: Cuadra Downing (1949: 7-99).
- Cuadra, Pablo Antonio (1963): “Introducción y la literatura nicaragüense.” En: *El pez y la serpiente*, 4, pp. 9-26; reproducido en la *Nueva antología de poesía nicaragüense* (Cuadra 1972).
- Delgado Aburto, Leonel (1999): “Textualidades de la nación en el proceso cultural vanguardista.” En: *Revista de Historia*, 10: 19-33, Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Franco, Jean (1986). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- González Stephan, Beatriz (1987): *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Kinloch, Frances (1995): “Civilización y Barbarie: mitos y símbolos en la formación de la idea nacional.” En: F. Kinloch (ed.), *Nicaragua en busca de su identidad*, Managua: Instituto de Historia de Nicaragua.
- Mignolo, Walter D. (1994/95): “Entre el canon y el corpus.” En: *Nuevo texto crítico*, 14/15: 23-36.
- Mondragón, Amelia (1991): [Reseña:] “Steven White: una totalidad implícita. *Poets of Nicaragua. A Bilingual Anthology. 1918-1979*.” En: *Revista Iberoamericana*, 157: 1080-1083.
- Monsiváis, Carlos (1994/95): “La crítica literaria en México.” En: *Nuevo texto crítico*, 14/15: 69-76.

- Montalván, José H. (1948): "Presentación." En: Sánchez (1948).
- Rama, Angel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Ramírez, Sergio (1983): *Balcanes y volcanes*. Managua: Nueva Nicaragua.
- White, Steven (1993): *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*. London: Bucknell University Press.