

ma gráfico de Rocha, *molinete de miedo*, reducido a mero esquema visual, *simple y terrible*.⁶⁶

Muy distinto resultaría otro poema gráfico de Pablo Antonio, *Caballito de bamba* (1932), donde el invento de Apollinaire es adaptado al medio rural nicaragüense. Aquí la base lo es la letra impresa (como en el caso de *Jaqueca*, del peruano Alberto Hidalgo), sino la letra manuscrita que conforma una estupenda cabeza equina.

Pero la adaptación de las poéticas europeas de vanguardia no sólo era consciente sino didácticamente buscada. Coronel Urtecho, desde luego, la promovía, por ejemplo en la nota que precedió a su traducción de *Far-West* que, por su libertad formal y sequedad de estilo, presentaba «como ejemplo para los poetas jóvenes que deseen darnos a conocer el paisaje nicaragüense de una manera veraz y no falseándolo como lo han hecho todos los poetas hasta hoy». ⁶⁷ Y sobre su autor, Cendrars, apuntaba que era «seco como un puñetazo, directo y preciso... Su lenguaje —añadía— llano y vulgar, si es necesario». ⁶⁸ Y los *vanguardistas* nicaragüenses se adscribieron a esta tendencia objetiva —alejada de toda sentimentalidad y armonía tradicionales— en sus realizaciones poemáticas.

A esa misma dirección tendía la *new american poetry* —introducida por Coronel Urtecho desde 1927— que también asimilaron en su corriente hegemónica del realismo libre, directo, coloquial y de raíz whitmaniana. El año citado, como hemos visto, publicó varios artículos en los que valoraba ese importante fenómeno moderno; de manera que los nombres de Robert Frost, Rachel Lindsay, Edgar Lee Masters y Carl Sandburg, entre otros, comenzaron a citarse en Nicaragua con sus respectivas obras. En uno de ellos, Coronel Urtecho confesaba que, recién llegado a California, había leído *Cornhuskers* (1918) —libro de Sandburg— y aprendido de memoria por lo menos diez de sus poemas, los cuales recitaba «en los tranvías, en las tiendas, en los *groceries*, en los *orange-stands*, como canciones propias de aquel ambiente activo, entretejido de ocupación.» ⁶⁹ En síntesis, afirmó que desde 1912 en ningún país había florecido una poesía tan rica, variada y original como en los Estados Unidos. Y no estaba equivocado.

Esta otra asimilación llevaría a los *vanguardistas* granadinos a preferir un canto que tuviese de motivo las cosas comunes y de vehículo expresivo una lengua tendiente a la conversacional, como lo planteaba Pablo Antonio Cuadra en una precoz *Ars poética* de 1930, o sea, cuando tenía apenas dieciocho años de edad:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar como cualquiera

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ José Coronel Urtecho, «Blaise Cendrars» (presentación), en rincón de vanguardia, *El Correo*, 19 de julio, 1931.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ José Coronel Urtecho, «Los yanquis poetas: el poeta de Chicago», *El Diario Nicaragüense*, 9 de octubre, 1927.

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 extrañe a la luz del comal;
 que lo pueda en su trabajo decir el jornalero,
 que lo cante el guitarrero
 y luego lo repita el vaquero en el corral...⁷⁰

En otras palabras, proponía el sentido «hacia la sencillez, hacia los orígenes y hacia el pueblo... ¡Ya se presiente en este *Ars poética* —reconoció en los años cincuenta— la futura ruta de la poesía nativa que me tocaría inaugurar un año después!»

III.3. *Dimensión vernacular*

Precisamente, la principal búsqueda creadora del movimiento que estudiamos la constituyó una expresión de raíces populares. Así lo concibieron sus miembros, desde abril de 1931, en su *Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense*: «El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional...», objetivo que les condujo no sólo a la asimilación anterior —a través de lecturas y traducciones de poesía moderna— sino también a encontrar una fuente de inspiración: el folklore literario.

En la geografía rural de Nicaragua se hallaba aún vivo este aspecto tradicional de su cultura integrada por romances de origen hispánico y canciones, cantares y corridos, coplas, etc., o sea, formas *cantables* de la lírica popular, en ese momento amenazada por la invasión de los ritmos impulsados por los marinos norteamericanos que ocupaban militarmente el país. «Esto es uno de los tantos males que nos ha traído esta odiosa e insoportable intervención extranjera», calificaba este fenómeno Pablo Antonio Cuadra a principios de 1932.

La rima «chinfónica»

Para esta fecha, ya los *vanguardistas* se habían empeñado en la tarea de crear una obra entrañablemente nacional tomando como punto de partida esas expresiones o vestigios tradicionales y siguiendo el ejemplo del *neo-popularismo* español de la *Generación de 1927*, con la cual coincidieron en algunos hallazgos. El más importante fue la llamada rima «chinfónica» —o reiterativa, incluso en un mismo verso— que revivieron, adaptándola con intención lúdica. Algo similar habían realizado Federico García Lorca y Rafael Alberti en sus conocidas obras *Retablillo de Don Cristóbal*, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La pájara pinta*, etc.⁷²

⁷⁰ Citado por su autor en «Los poetas en la torre (*Memorias del Movimiento de Vanguardia*)», capítulo de Torres de Dios. Ensayos sobre poetas. Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense, 1958, p. 163.

⁷¹ Pablo Antonio Cuadra, «Carta sobre la música nicaragüense a Eduardo Alaniz», en *vanguardia*, núm. 26, 6 de agosto, 1932.

⁷² Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la torre...», ensayo cit., p. 190.

Entre nosotros, a Joaquín Pasos le correspondió bautizar ese «género» y detectarle su procedencia de las fórmulas pre-clásicas de los poemas monorrítmicos hispánicos y descubrir el valor sugerente de su rima, «precioso elemento de nuestras antiguas canciones de cuna... El género chinfónico —añadía— utiliza lo fantástico en la forma y en el fondo. Es el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que ha condensado toda la alegre risa de los *atabales*, *trabalenguas* y *bombas*, sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna». ⁷³ A tal punto llegó en esta dirección que adaptaría a ese género su traducción del poema *Primavera* del poeta belga J.J. Van Doren y, más adelante, lo utilizaría en su *Oración de Santo Domingo*:

Para que las vacas no estén flacas
para que el zacate no crezca mayate
para que sea entero el tiempo del aguacero,
te bailamos la vaca y el ternero chingo
Santo Domingo...

El descubrimiento de la veta nativa

Mas el elemento regionalista no predominó como en este fragmento de Joaquín que contiene dos nicaragüensismos (*mayate*: color desvaído, entre amarillo y verdoso; y *chingo*, corto y, en este caso, sin cola) sino una verdadera dimensión vernacular. Ésta, a mediados de 1933, ya había producido el descubrimiento de la tierra nativa logrado por nuestros poetas en su afán de llevar a la práctica su lema estético más significativo: «Plus un poète chante dans son arbre genealogique, plus il est vrai», que traducían: «Bien canta un poeta sólo cuando canta [posado] sobre su árbol genealógico». Original de Jean Cocteau, este lema figuró de epígrafe en el manifiesto que, elaborado en 1932, titularon *Hacia nuestra poesía vernácula*. ⁷⁴

Tampoco vamos a citar fragmentos de los poemas que revelaron ese descubrimiento, pues lo haremos al estudiar la obra de los principales creadores poéticos surgidos del movimiento. Es oportuno sí tomar en cuenta la preocupación colectiva, anterior a las composiciones más logradas y sin restos de nativismo folclórico, de buscar una poesía «guitárrica», o sea, cantable. Desde 1930 ya existía ese interés, como lo ha informado uno de los *vanguardistas*. ⁷⁵

Las canciones en busca de una guitarra

Pues bien, todos ellos se entregaron a esa búsqueda, dejando breves muestras que a veces tenían el poder de concentrar un paisaje como el *Trilogía de soledad marina* de Octavio Rocha:

⁷³ Joaquín Pasos, «Introducción» (a la «Chinfonía burguesa»), en *Centro*, Managua, núm. 4, junio-julio 1939, pp. 82-83.

⁷⁴ «Hacia nuestra poesía vernácula», en *vanguardia*, núm. 55, julio, 1932.

⁷⁵ Pablo Antonio Cuadra, «Canciones en busca de una guitarra», en *La Prensa Literaria*, 9 de abril, 1965; reproducido en *Cincuenta años del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua...*, en *El Pez y la Serpiente*, núm. 22/23, invierno 1978, verano 1979, pp. 81-84.

Sobre el mar
 única vela
 Sobre el cielo
 único pájaro
 En el alma
 único anhelo.

O recreaban una representativa canción de cuna y un juego infantil —ambos nacionales— como en los siguientes versos de Alberto Ordóñez Argüello:

Ya viene el coyote
 —aulló en la tranquera—
 dormite, chipote,
 con tu parrandera...

Duérmete, chichí,
 pedazo de mí.
 Duérmete por fin
 con tu calcetín.

Piensa en las ardillas
 y en las anonillas;
 piensa en los coyotes
 y en los chichitotes;
 piensa en la luna
 que come aceituna;
 piensa en el sol
 que come posol;
 piensa en 1,
 piensa en 2,
 ¡duérmete por Dios!

(Canción de cuna para dormir niños nicaragüenses)

Otros, como Manolo Cuadra, construían cuartetos semejantes —en fondo y forma— a una «saeta» andaluza:

Con sus espaldas de cal
 la ermita hacia el cielo empuja
 su flecha, que es una aguja
 y su cimborrio, que es un dedal.

Y es que la Virgen bendita
 siendo en su manera única,
 quiso remendar su túnica
 con la aguja de una ermita.

(Ermita)

Manolo dejó también otras cuartetos más precisas en su captación de una realidad instantánea:

Con cornetín y tambor
 el gallo, pregón alado,
 invectiva a una legión
 de luceros derrotados.

Está mal el caserío,
 muy malo de gravedad;