

Vásquez, Ximénez, la «Recordación Florida», «El Isagoge», Juarros, etcétera, y llega hasta Antonio José de Irisarri, y luego hasta Gómez Carrillo y Rubén Darío —gran cronista—, ramificándose en todos los derivados literarios de la crónica e incluso produciendo, ya en nuestros días, el poemacrónica, como en el caso de Salomón de la Selva y de Ernesto Cardenal.

Fuera, pues, de la crónica, la *literatura culta* centroamericana ignoró a Centroamérica y no intentó expresarla, ni referirse siquiera a su paisaje hasta muy avanzado el siglo XVIII. Fueron los jesuitas, expulsados de América en 1767, los que inician ese redescubrimiento de Centroamérica y los que dan el segundo paso en la historia de nuestra cultura hacia la apreciación del arte indígena. Sin embargo, su actitud para con el arte indígena es más bien científica y no indica variación alguna en el gusto artístico o en la voluntad de arte, que siguen siendo más intensamente renacentistas. En poesía, Rafael Landívar descubre —desde el exilio— el paisaje méxico-centroamericano, pero para cantarlo se acerca tanto al modelo virgiliano que lo hace en latín. Es una contraposición trágica porque, en el momento en que nuestra literatura culta toma conciencia de su medio y de su identidad (en buena parte por virtud nostálgica del exilio) y abre un mundo temático original y rico, el uso del latín como lengua le hace dar un salto atrás, casi hasta los tiempos carolingios. Landívar se comunicaba así, en gran medida, con el propio medio que tan hermosamente cantaba. Sin embargo, Landívar abre el camino que sólo será tomado por nuestra provincia literaria, en lengua castellana, dos siglos después.

Contrapuesto a este proceso culto, se desarrolla el de la *literatura popular*: puesto de expresión mestiza que va marcando los rasgos comunes propios del pueblo y perfilando, todavía en boceto, un estilo colectivo en el que colaboran indios e hispanos, en el que se entrecruzan sus dos mundos culturales y se expresan y se nombran la naturaleza y las cosas que rodean, nutren y conforman la vida del hombre centroamericano. Obras como *El Güegüence o Macho ratón*, teatro popular anónimo, bilingüe y además bailable (con 14 partes musicales), o como los cuentos de camino del «Tío Coyote y tío Conejo», o nuestro abundante cancionero popular... en fin, todo el rico folklore nicaragüense revela que en esa zona de tradición oral, que en esa literatura anónima mestiza, engendrada en la colonia, germinan las primeras raíces o trazos originales que, cuando sean advertidas y asumidas por la literatura culta, vendrán a caracterizar y a prestar singularidad a nuestra literatura nicaragüense.

Posiblemente el movimiento que hubiera podido fusionar las dos corrientes —la culta y la popular— era el romanticismo, pero en Centroamérica, fuera del esfuerzo casi solitario y no del todo afortunado del guatemalteco Pepe Milla en la novela, el romanticismo fue un movimiento

abortado. La fusión se efectuó más tarde debido al sacudimiento, al seísmo cultural provocado por la obra revolucionaria de Darío. Fue él quien hizo cambiar de rumbo y efectuar mezclas hasta entonces vedadas a las corrientes establecidas en nuestra literatura desde el siglo XVI.

Rubén es el último renacentista americano: recibe y hace suyo —con seguridad de legítimo heredero— todo el legado de cuatro siglos de corriente renacentista, pero, gracias a su genio poderosamente absorbente y trasmutador, se permite la libertad para transformar y cambiar de rumbo esa caudalosa tradición.

Los que no advirtieron, al comienzo, el punto nuclear de la revolución de Darío, le regatearon el título de «poeta de América» porque reservaban ese honor para quien solamente cambiara el objetivo de los temas literarios y cantara, en un superficial nativismo, el paisaje o las cosas típicas del continente. Pero, como sutilmente comenta Luis Loaysa, «hablar de las grandes selvas, montañas y desiertos de América era también una tradición literaria europea» (Loaysa cita a Chateaubriand y su descendencia como pudieran citarse también a todos los americanos de ojo renacentista a que ya hemos aludido). En cambio, la visión que Darío nos ofrece de Francia, de Grecia y de todos los temas socorridos de la tradición renacentista hasta entonces vigente —esa respuesta suya al reto en el mismo terreno de la tradición— es una visión original y americana. No ha cambiado el objetivo, pero ha cambiado el ojo. Y Loaysa comenta: «ningún francés, ningún europeo podía tener ante sus propias tradiciones una actitud como la de Darío, que tomaba de ellas lo que quería, sin sentirse abrumado, lleno de alegría y facilidad. Esa libertad frente a la tradición es quizás el privilegio y la esperanza de la cultura americana y pocos la expresaron como Rubén. Y, al mismo tiempo que expresaba esa originalidad, Darío contribuía a crearla. La cultura americana, tal como la entendemos ahora, es en parte creación suya».

Se puede decir, por tanto, que Rubén recorre, en cierta manera, el camino inverso de Landívar: en vez de raptar a América en latín, rapta a Europa como indio. No efectúa una ruptura estéril con la tradición literaria que recibe; por el contrario, es su más alto logro; pero deposita los gérmenes de una nueva voluntad de arte en las propias fuentes de esa tradición. Por eso, cuando esa corriente desviada por él recorre otra vez a América, la revolución fecundadora que produce no tiene paralelo en toda nuestra historia cultural.

Rubén es nuestro jefe de filas. La singularización comienza con él. Fue su doble atención, hacia lo exterior universal y hacia lo interior nativo; fue, mejor dicho, su nicaraguanismo universal la lección decisiva que creó literatos y literatura nicaragüenses, fusionando en ellos y a través de ellos lo popular y lo culto.

Refiriéndose a la literatura nicaragüense, de Rubén a nuestros días, Ángel Rama, señala que «no ha abandonado un solo momento la doble tarea de toda cultura latinoamericana: recoger la más rica y fermental tradición nativa y a un mismo tiempo desprovincializarla, situándola en el más exigente marco universal».

Y agrega: «En este país encerrado de Nicaragua, sus escritores no permitieron que se les amordazara o embridara. Si fue necesario salieron fuera de su tierra, deambulaban por Europa, Estados Unidos, México, Centro América; estuvieron siempre alertas al desarrollo mundial de las artes y a un tiempo a ese “trozo de carne palpitante que era el propio corazón de Nicaragua”. Quienes trabajamos sobre las expresiones de cultura latinoamericana siempre recibimos la misma sorpresa al acercarnos a los productores nicaragüenses: embebidos de su vida nacional, recorridos por sabores, sensibilidades, formas del imaginario enteramente peculiares y vitales, y juntamente, rigurosos, buenos lectores de la mejor literatura universal... Parte de su gloria ha sido esa capacidad para manejar los materiales que llegaban imperiosamente a sus costas, separar lo bueno de lo malo y ser capaces de elaborar sobre todo ello un producto propio y auténtico, como lo saben bien los nicaragüenses que merced a Darío operaron esa transmutación respecto a las letras francesas y luego lo hicieron con igual decisión y con más acendrada instalación nacional y latinoamericana en su pasmoso movimiento vanguardista y en su contemporánea producción».

Cabe ahora preguntarse: ¿cómo fue el desarrollo de esta literatura dual: vernácula y universalista? ¿Se desarrolló a través de tendencias o ismos en corrientes paralelas o polémicas? Ernesto Cardenal ha señalado como una tendencia característica y constante de nuestra literatura el «exteriorismo». Es cierto que, desde Darío, puede apreciarse y conseguirse una corriente exteriorista a través de todos nuestros poetas, tanto que Cardenal pudo reunir una amplia antología con ejemplos de casi todos los más destacados poetas de Nicaragua. Sin embargo, hubiera podido también hacerse una similar antología de poesía interiorista. Creo que la característica principal de nuestra literatura en este aspecto no es el predominio de una u otra tendencia, sino, por el contrario, la riqueza y variedad de tendencias que presenta cada autor. El poeta José Coronel Urtecho, de la generación de vanguardia, es un ejemplo, tal vez límite, de esa multiplicidad: lúdico, lírico, narrativo, exteriorista, intimista, religioso, erótico, clásico, neolingüista, comprometido y anárquico, parece un insaciable inaugurador de caminos que inmediatamente abandona. Es un ejemplo extremo, repito, pero indicador.

Yo creo que el proceso literario nicaragüense ofrece otros hilos, otros tejidos más complicados porque los aportan en relevo diversos autores de

generaciones distintas. Al comienzo hablé como de una característica de la literatura nicaragüense su preocupación por la incorporación del indio. Una visión a vuelo de pájaro de nuestras letras nos revela que este proceso indigenizador —como la construcción de las viejas catedrales— ha sido asumido, en un relevo de aportes y experimentados, por una tras otra de nuestras generaciones poéticas. Darío señaló el camino en su prólogo a *Prosas Profanas*: «Si hay poesía en América, ella está en las cosas viejas...» y dio el ejemplo en *Tutetcozimi* descubriendo al indio con «su piqueta» de arqueólogo. El siguiente eslabón lo aporta Joaquín Pasos con su *Misterio Indio*: el indio deja de ser arqueología romántica: Pasos se introduce dentro del indio vivo y «ve» con sus ojos el mundo. El tercer eslabón lo aporta mi libro *El Jaguar y la Luna*: la voluntad de arte que el indio expresó en sus cerámicas, el reto de su posible palabra poética y de su traducción mítica del mundo es lo que en ese poemario trató de aportar. Luego —dando un paso atrás, hacia una nueva visión neoclásica y pasatista del indio— Salomón de la Selva escribe su *Netzahualcoyotl*. El siguiente eslabón lo aporta Fernando Silva con *Barro en la sangre*, Ernesto Gutiérrez con sus poemas mayas y, sobre todo, Francisco Pérez Estrada con *Chinazte*; cerrando la lista (lista injusta porque dejó fuera, por brevedad, muchos aportes) el *Homenaje a los Indios Americanos* de Ernesto Cardenal, en cuyo poemario el indio y sus culturas se convierten en parábola de una utopía social. Lo interesante de este hilo de aportes originales y continuados es que, sumados todos, adquieren el significado dinámico de una tradición: el indio ha ido incorporándose a través de cada poeta en nuestra literatura, cobrando presencia su capacidad mitificadora, su reclamo rebelde, su dimensión de esperanza. Y su presencia ha producido un contrasentido, un antirritmo histórico: a medida que nuestra literatura se alejaba de él —como origen— paradójicamente se iba acercando a él como originalidad.

Lo mismo que abreviadamente he expuesto sobre el proceso indigenizador, pudiera decirse de otras corrientes o hilos sutiles tramados en relevo. Así se ha creado un linaje de ironía combatiente contra la historia impuesta; la contraposición de rebeldía (y a veces de impotencia) contra «el destino manifiesto» de los imperialismos. Así se ha creado también una notable constelación de mitos y de desmitificaciones que, a la postre, vuelven a ser mitos, de muy variadas vertientes y significaciones poéticas. En el sentido en que Federico García Lorca dice que «los mitos crean el mundo» (y que «el mar estaría sordo sin Neptuno») pudiera abordarse una historia de la literatura nicaragüense como creadora de mitos. Digo, mejor, que ya se puede hablar de una literatura nicaragüense (o por lo menos de una poesía) porque buena parte del país, de sus figuras claves o heroicas, de la