

El *corpus* poético completo de Pablo Antonio Cuadra

I

La Asociación *Libro Libre* de San José, Costa Rica, inició sus labores editoriales en 1983 con el primer volumen del *corpus* completo de la obra del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (1912), «porque —se lee en la contracarátula— es fundamento y cúspide de la cultura centroamericana». Revisado y autorizado por el autor, el tomo en cuestión contiene dos colecciones de versos: *Canciones de pájaro y señora* y *Poemas nicaragüenses*. A él se han sumado dos tomos más, aparecidos respectivamente en 1984 y 1985: el II (que reproduce *Cuaderno del Sur*, *Canto temporal* y *Libro de horas*) y el III (integrado por *Poemas con un crepúsculo auestas*, *Epigramas* y *El jaguar y la luna*). Y a éstos seguirán cuatro más: el IV (limitado a la colección más extensa: *Cantos de Cifar*), el V (que abarca *Esos rostros que se asoman en la multitud* y *Homenajes*, inédito en el libro), el VI (dedicado a *Siete árboles contra el atardecer* y *El indio y el violín*, igualmente inédito) y el VII (que recoge *Tun —la ronda del año—*, sólo conocido parcialmente en antologías y, al parecer, aún incompleto). Finalmente, *Libro Libre* —dirigida por el sociólogo, editor y director de la importante *Revista del Pensamiento Centroamericano*, que tiene 25 años de publicarse en Managua, Xavier Zavala— planea concluir esta hermosa tarea de difusión creadora —de nítidas y uniformes calidades tipográficas— con un octavo tomo que recopilará el teatro y la narrativa de Cuadra.

Como es sabido, el último dirige desde hace treinta años el diario *La Prensa*, hasta hace un tiempo el único independiente de la Nicaragua de hoy, y su complemento semanal: *La Prensa Literaria*; edita, desde 1960, la excelente revista de cultura *El Pez y la Serpiente*; y preside, desde 1964, la Academia Nicaragüense de la Lengua. Pero aquí sólo queremos comentar los tres primeros tomos de su futura obra poética completa, resumir el aporte de sus restantes libros conocidos hasta ahora y establecer una hipótesis de trabajo crítico capaz de interpretar, esencialmente, su creación.

II

La fidelidad a *lo nicaragüense* y a su universalización, lograda por Pablo Antonio Cuadra durante más de medio siglo de quehacer poético, tuvo su inicio en un libro inédito, publicado fragmentariamente en dos recopilaciones antológicas: *Poesía* (1964)¹

¹ Pablo Antonio Cuadra, *Poesía. Selección: 1929-1962*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 205-243. (Colección «La Encina y el Mar»).

y *Tierra que habla* (1974).² Aludimos a *Canciones de pájaro y señora* (1929-1931), no precisamente un poemario maduro, sino una colección de atisbos; sin embargo, explica la evolución de su autor y, en concreto, los inmediatos *Poemas nicaragüenses* (1930-1933). Si éstos resultaron los ejemplos más representativos de su generación en la década de los treinta, aquéllas no se diferenciaban en calidad de las escritas por sus compañeros que pretendían lo mismo que Cuadra: una expresión de raíces populares.

Esta era la más importante búsqueda creadora que, en su etapa inicial, predicaba el *movimiento de vanguardia*; común a sus integrantes, se pretendía a través de ella encontrar una poesía dotada de «un espíritu esencialmente nacional».³ Y ese espíritu se hallaba en las formas tradicionales de la lírica popular y en algunos «motivos» nicaragüenses. Veremos, pues, varios de las primeras y de los segundos, aclarando antes el concepto *vernáculo* empleado por esos jóvenes y que, siguiendo a Gustavo Siebenman, identificamos con el de *neopopularismo*.⁴ No se trata de utilizar una nomenclatura ya establecida para este estilo poético vigente durante ese tiempo en España cuanto de ubicar correctamente los aportes nicaragüenses en la misma dirección.

El estudioso alemán puntualiza que el *popularismo* español se basó en la búsqueda de lo lírico tal como se encontraba en la poesía transmitida oralmente y cuyas formas incorporaba a la poesía culta. Nacido de la preocupación por hacer renacer lo auténtico y valioso de la tradición hispánica y de la disposición de ánimo hacia la intimidad, ese estilo *cantable* tuvo de iniciadores modernos a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro, quienes descubrieron en los *cantares* —una forma popular y tradicional— la poesía que buscaban; y de cultivadores, posteriormente, a Manuel y Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez y Enrique de Mesa, a otros poetas menores y al mismo Miguel de Unamuno.⁵

Por su parte, el *neo-popularismo* participaba de iguales elementos, pero dando mayor altura literaria a las formas populares hasta el grado de constituir éstas su *punto de partida* y no su *objetivo*, como en el caso del *popularismo*. Si éste restauraba los medios tradicionales, aquél los aprovechaba con intención revolucionaria: para dar con una poesía *nueva*. En este contexto surgió la poesía *neo-popularista* de la *Generación del 27*, cuyas creaciones se sustentaban en cantares populares, especialmente del folclore andaluz, fundiéndolas a veces con recursos surrealistas.

Pero no sólo en España se gestó este proceso. También en Nicaragua: los *vanguardistas* de Granada veían en el folclore la fuente para crear una poesía *vernacula*; por lo tanto, recurrían a las formas de la poesía popular —romances, canciones, corridos, coplas, cantares, etc.— aún vivas en algunos sectores rurales del país. Y Cuadra, uno de

² Pablo Antonio Cuadra, *Tierra que habla. Antología de cantos nicaragüenses*. San José, Costa Rica. Educa, 1973; pp. 11-18.

³ «Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense», en Pablo Antonio Cuadra, Torres de Dios —*Ensayos sobre poetas*—. Managua (Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua), 1958, p. 177. Exactamente, se inserta en el estudio «Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)», pp. 143-208; reproducido en la revista *Encuentro*, Managua, n.º 6, julio-diciembre 1974, pp. 83-98.

⁴ Gustav Siebenman, Los estilos poéticos en España desde 1900. *Versión española de Angel San Miguel*. Madrid, Editorial Gredos, 1973; pp. 118-169 («El popularismo»).

⁵ *Ibid.*, p. 128.

los más entusiastas y laboriosos, no fue la excepción. Con algunos esporádicos antecesores, como Mariano Barreto y Anselmo Fletes Bolaños que escribían composiciones *popularistas*, el *Movimiento de Vanguardia* planteaba lo *vernáculo* nicaragüense en el mismo sentido que el *neo-popularismo* español. Por eso identificamos ambos conceptos.

Así surgieron las *Canciones de pájaro y señora*, inspiradas en formas populares que subrayamos en los títulos siguientes: «*Romance de la hormiga loca*», «*Jalalela del esclavo*», «*Corrido del río*» y «*Fabulilla del antojo*». Esta recoge las rimas, ambientes y expresiones conversacionales de un juego infantil:

En la fábula del antojo
el niño quería a la niña del ojo.
—¿Quién se la dará?
—Su papá.
(Que ponga su barba en remojo)

A la una pidió la luna.
A las dos pidió el reloj.
A las tres peleó con Andrés.
A las cuatro mató el gato.
—¡Ahora quiero la pupila,
negra Camila!
(Grita y se queja
la vieja).

Cuando el papá abrió la puerta
encontró a la moraleja
muerta.

Otras surgieron de «un tipo de cancioncillas amatorias y típicamente nicaragüenses (sobre todo de los departamentos de Granada y Masaya) en que el amor se canta pajareamente», como el mismo Cuadra recuerda.⁶ De ellas procede la titulada «3»:

Tres pájaros soy y trino.
De pluma si escribo y amo,
de luna si bebo vino,
de sombra si vivo en vano.
¡Más vale pájaro en mano!

La presente cancioncilla está construida en función de un paralelismo bimembre (A—B) de dos grados (1, 2):

De pluma (A1) si escribo y amo (B1)
de luna (A2) si bebo vino (C2)
de sombra (A3) si vivo en vano (B3)

Esta estrofa, pues, obedece a un principio ordenador paralelísticamente y anafórico (los tres versos se inician con la preposición *de*) frecuente en la poesía popular y, por ende, en otras *Canciones* de Cuadra:

⁶ En el ensayo citado «Los poetas en la torre (*Memorias del Movimiento de Vanguardia*)», perteneciente a su libro *Torres de Dios* (1958).

Flores de mi naranjal
 y flores de granadilla:
de todas las aguas, el mar
de todas las gracias, María
 («La Virgen y el Niño Dios»)

Bajo los mangos verdes peces de plata
bajo los vientos altos las olas blancas
 («Islas»)

las hojas, las mismas hojas,
los frutos, siempre frutales
 («Caballito»)

Yo me montara en el río
yo me alejara a la mar...
 («Corrido del río»)

En otra ocasión, este principio estructura la paráfrasis de un refrán con estribillo variado y creciente en base de tres verbos: *venir, cantar y volar*:

Pajarito que vas a la fuente
bebe y vente:
hay un rostro grabado en el agua,
¡bebe y canta!
hay un nombre grabado en la arena
¡bebe y vuela!
 («Baño»)

Este novedoso tipo de estribillo aparece también en «Caballito», logrado por una rima consonante en un dístico irregular —recurso que empleará Cuadra en otras de sus *Canciones de pájaro y señora*—; he aquí, por tanto, tres de los cuatro estribillos del texto citado:

Caballito mío,
¡vamos a buscarla al río!
Caballito, sube
¡a la cumbre de la nube!
Caballito, corre
¡a preguntarle a la torre!

Como se ve, estos versos funcionan en una atmósfera lúdica y narrativa que se proyecta en corridos amorosos, como «Huida»: «Yo te llevé, mi vida, / descalza y casi dormida, / temprano, al amanecer. / ¡De niña para mujer!...»; en el villancico «La Virgen y el Niño Dios»: «Voy a cortar un cariño / para llevárselo al Niño / ... Y voy a sacar del río / el peje y el pejecillo»; y en dos poemas donde el poeta recrea «motivos» nicaragüenses: el cuento folklórico de «La cucarachita mandinga» y la historia colonial de la venta de un hambriento esclavo. Aludimos al «Romance de la hormiga loca» y a la

«Jalalela del esclavo bueno», excelentes muestras de poesía infantil por su construcción graciosa. Sin embargo la «Jalalela» supera al «Romance» en el hallazgo del tema.

Por otro lado, en la búsqueda de formas populares para sustentar sus *primeros cantos nacionales*, el poeta recurre a la fuente primigenia de aquéllas: la tradición hispánica. Al igual que sus compañeros de grupo, lee a los cultivadores del *neo-popularismo* español —sobre todo a Federico García Lorca y a Rafael Alberti— coincidiendo con ellos en el descubrimiento del canto popular. Así no sólo absorbe esa tradición, utilizando refranes de material poético (en «Ella y él» y «Baño»), sino que se conecta directamente con la precisión sentenciosa del antiguo cancionero español (en «La rosa»):

*Quien se arrima a la rosa
no tiene sombra.
(Yo busqué la belleza
y el sol me quema).*

Se impregna del tono lorquiano en «Cantar de Granada y el mar»: bien asimilado, ese tono no evita la presencia de algún adjetivo o sustantivo prestados al autor del *Romancero gitano*:

Guadalquivir, *alta torre*
(«Baladilla de los tres ríos»)

Altas torres divisaban...
(«Cantar de Granada y el mar...»)

Y adapta al ambiente de su país lacustre una forma española de raigambre árabe: el *zéjel*; en efecto: su canción «Las tres isleñas» procede estructuralmente de «Las tres morillas de Jaén», *zéjel* anónimo del siglo XVI, exhumado por Barbieri a finales del siglo pasado en los archivos del Palacio Real de Madrid y difundido por Alberti en una de sus conferencias de los años veinte.

En fin, no podemos reducir la experimentación entusiasta de las *Canciones de pájaro y señora* al uso de metros cantables o «guitárricos» —como decían los *vanguardistas*—, tomados de la vasta tradición hispánica y de sus derivaciones nicaragüenses. Porque abarcaron dos formas interesantes: el *poema-afiche*, ejemplificado en «Intervención» y el *poema de rimas múltiples y reiterativas*, propio del «Pregón de la serenata» y del «Pregón de los cortadores de madera». En este poema ya se apunta hacia la poesía de protesta e incluso ecologista:

Patria talada tu patria, maderero.
Se lleva la madera el extranjero
y al nativo
nos queda el lodazal.
Dimos muebles, altares,
sillas, sillones y sillares
y techos y lechos a millares,
a los señores de otras latitudes,
mientras nosotros del fangal
cautivos
quedamos entre tumbas vivos
labrando nuestros propios ataúdes.