

El hilo azul

Introducción a la literatura nicaragüense

Para ubicar el proceso de singularización de la literatura nicaragüense creo que podemos partir de un postulado: a toda singularización le antecede una separación. En el caso de Nicaragua como entidad cultural, son dos separaciones las que se producen como premisas de su existencia: la separación del español de su mundo nativo peninsular y la separación del indígena de su mundo cultural y existencial. El español deja de vivir en España y pasa por esta separación a adaptarse a un nuevo escenario geográfico y humano que es el de Nicaragua. El indio deja un modo de vivir especial, recibe ideas nuevas y sufre tales conmociones sociales y culturales que lo separan de su vivir antiguo. Verificadas estas dos separaciones comienza simultáneamente la fusión de las dos corrientes —se indigeniza el español, se hispaniza el indio— y comienza el desarrollo de algo nuevo y singular.

Este desarrollo, que se inicia en parecidos términos en casi todos los países de Hispanoamérica, sufre en Nicaragua desde el comienzo una influencia determinante y original que es la de su situación geopolítica. Nicaragua, geológicamente es el centro de enlace y el puente entre las dos masas continentales. En Nicaragua se encuentran y traslapan las dos floras y las dos faunas, del Norte y del Sur. Y siguiendo a la naturaleza es también el lugar de encuentro de las culturas que ascendieron del sur con lenguas y culturas de origen preincaico, chibchas y amazónicas, y de las que descendieron del norte, de origen tolteca, náhuatl, maya, etc. Incluso los llamados vicios de América: el tabaco del norte y la coca del sur, en Nicaragua fijan su límite de expansión y conviven.

Esta centralidad prosigue al producirse la conquista española. En vez de puente de tierra pasamos a ser centro de rutas oceánicas. Somos el «Estrecho Dudoso», el paso, a través de nuestro Gran Lago y del Río

Desaguadero, entre los dos mares; el «tránsito», la ruta canalera, etc. Y el ser centro y lugar de tránsito nos cuesta el constante asalto de la piratería, la codicia imperial de Inglaterra que se adueña durante más de un siglo de nuestra costa atlántica. Nos cuesta la invasión filibustera de William Walker, cuyo rechazo significó una devastadora guerra nacional. Nos cuesta varios tratados humillantes y dos intervenciones armadas de Estados Unidos. Sin embargo, ese fue el dramático ejercicio, la trágica calistenia que universalizó al nicaragüense —protagonista o víctima de fuerzas extra o supranacionales— dotándolo de una sensibilidad mediterránea.

Otro elemento fundamental en el proceso de singularización de nuestra literatura es el indio y lo indio. Somos el país que ocupa el segundo lugar de América por su índice de mestizaje. No hay nicaragüense que no lleve dentro —a flor de piel, o más adentro, en la «raíz del grito»— al indio. Dos culturas superiores dominaban la Nicaragua precolombina: los chortegas de lengua mangué, y los nicaraguas de lengua náhuatl. Sin embargo, en el orden literario el aporte indígena tiene un punto muerto que produce una singular cicatriz en la fusión de culturas y en el nacimiento de la literatura nicaragüense: el indio no tenía verdadera escritura literaria. Su aporte literario resulta una corriente absolutamente débil ante el torrente de la otra cultura, y como el choque inicial de la conquista fue, en muchos aspectos, de prepotente violencia, y como los vencedores tenían un concepto de superioridad de su propia cultura, el primer movimiento de fusión se caracterizó por su porcentaje mucho mayor de rechazo que de absorción de las culturas indígenas. Pero el misterio cultural que este hecho produce —y que luego abordaré más en detalle— es que el aporte indio no se elimina, sino que queda en el fondo de nuestra identidad como un reto a desentrañar. Gran parte del proceso de definición de nuestra literatura nicaragüense ha sido ir profundizando en el «yo» mestizo en busca de su palabra perdida. La civilización maya, por ejemplo, es una Atenas muda. Su diferencia con la griega es que ésta nos llega diáfana-mente a través de la letra; en cambio la maya —abuela que calla— nos traspasa su misterio —a través de sus templos, glifos, cerámicas, esculturas y restos arqueológicos—, en una forma silenciosa y casi onírica cuya palabra hay que inventar.

Por otra parte, la lengua victoriosa, el idioma de la cultura que en el encuentro resultó dominadora, fue traída a Nicaragua por una minoría. La gran masa que absorbe esa cultura, y que la recibe en idioma castellano, habla otras lenguas. La literatura nicaragüense comienza, por tanto, como una *traducción* si se le mira desde el punto de vista de esa gran masa. Todavía a principios del siglo XIX la mayoría del pueblo nicaragüense hablaba una lengua o jergonza mezclada de palabras nahuas,

chorotegas y castellanas. Había por tanto en el hablar un acto de traducir —que es tanto como traicionar— el pensamiento; para ir luego, poco a poco, posesionándose de la nueva lengua, descubriéndola, adivinándola, luchando doblemente con ella hasta lograr que la expresión (que es siempre una ex-prisionera) se viera libre de sus dos cárceles, la propia del concepto y la ajena del léxico extranjero. Esta operación implicaba un entorpecimiento y una resistencia para la creación literaria, pero una vez vencido, permitía al poeta, al «nombrador», una actitud menos comunicada, servil y mecánica ante su idioma; porque para él su lengua no era la fácil «lengua hecha», elaborada por milenios y plenamente poseída, sino el idioma conquistado, ganado a lo desconocido y recuperado en su inicial misterio creador. Esta fue otra calistenia importante para el escritor y el poeta. Nosotros hemos encontrado, por ejemplo, que algunas de las innovaciones poéticas de Darío son geniales utilizaciones de su náhuatl oculto, es decir, de la sintaxis náhuatl con que todavía el pueblo construye, en ciertas regiones nicaragüenses, su español.

Enfoquemos ahora otro aspecto del proceso literario nicaragüense que, para mí, es decisivo para explicar luego la aparición de Rubén Darío, de su obra y el camino seguido por nuestra literatura en busca de su identidad nacional.

Las obras de los primeros cronistas, las primeras formas de expresión del mundo nuevo descubierto, los experimentos incorporadores de los primeros misioneros, la labor de Sahagún, las polémicas mismas sobre el quehacer que imponía América, etc., indican que en la primera etapa de la fundación de América —la que pudiéramos llamar «etapa primitiva»— los españoles respondieron al reto de América con un sentido todavía medioeval. En esa etapa actuó, sobre todo, el pueblo. Y el pueblo español traía una larga educación propicia al mestizaje por los siglos de la Reconquista. Pero inmediatamente que esa etapa fue estabilizada y ordenada por la Corona y las autoridades peninsulares, comenzó a penetrar un criterio cultural nuevo. El criterio europeo sobre el criterio americano. El Renacimiento sobre lo «otro» que apenas comenzaba a ser «nacimiento».

Los hombres de cultura se alejaban cada vez más de los puntos de vista preliminares tomados del primer encuentro con América. El estilo artístico del Renacimiento era el fruto de una cultura que había llegado —tras una larga capitalización— a un equilibrio con el ambiente natural; la actitud del hombre del Renacimiento era el producto de una relación de confianza *con* y de dominio *sobre* la naturaleza. Ese mismo hombre en América entraba, en cambio, a un mundo virgen, brutal y desconocido. Afrontaba una naturaleza hostil, mientras el indio expresaba esa misma naturaleza con un inquietante mundo de mitos y terrores. Lo que en

Europa le permitía una actitud de reposo en lo creado, en América le imponía un dramatismo creador. El Renacimiento inclinaba al hombre a formarse una imagen del mundo y una voluntad de arte antípoda de la voluntad de arte y de la imagen del mundo que en el momento de América exigía para ser expresado. Cuando América ofrecía como problema un mundo indígena, todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica, el Renacimiento iniciaba el abandono de esa esfera y comenzaba a moverse en opuesto sentido. Cuando el indio americano se presentaba con una voluntad de arte no naturalista, sino simbólica, mágica y antiaparencial, el Renacimiento identificaba belleza natural y belleza artística, sujetando su estética a cánones naturalistas.

En otras palabras: el español que venía a India, por muy poca cultura que trajera en su equipaje, adquiría en Europa el gusto artístico, el criterio estético, la actitud cultural menos a propósito para apreciar e incorporar o absorber lo americano. El Español traía sus ojos educados para mirar y admirar las Venus de Milo cuando iba a enfrentarse con la Coatlicue mexicana, las estelas mayas o el Tamagastad chorotega.

Fue una contracorriente que, simultáneamente, nos «occidentalizó», pero que también obstruyó por varios siglos —en nuestra literatura culta— el importante proceso de expresar lo americano y de americanizar la expresión.

Debido a esa obstrucción, ya en el siglo XVI se aprecia una bifurcación literaria: por un lado una *literatura culta* que sufre cada día más la absorbente atracción de Europa hasta convertirse, salvo excepciones, en un simple eco de la peninsular. Por otro lado, la *literatura popular* que, en su producción folklórica, anónima, afronta y efectúa el mestizaje de culturas y la creación de algo original y propio, pero no con la intensidad y la calidad que hubieran podido lograrse de no existir esa contraposición tan pronunciada entre el gusto artístico de los estratos superiores y la voluntad de arte de los niveles populares e indígenas.

En Centroamérica, durante la época colonial, la *literatura culta* se desentiende del mundo en que nace. Hasta ya bien avanzado el siglo XVIII sólo es posible descubrir el trópico en ella por su reflejo sobre las formas literarias que se recargan hasta la extravagancia. ¡Se diría que Góngora y el culteranismo peninsular son imitados por los autores de las estelas de Copán, pero que han olvidado a Copán! Sólo en un género literario mantuvo nuestra literatura *culta*, desde el comienzo hasta nuestros días, el ojo abierto y perceptivo sobre lo americano: fue la crónica. Centroamérica cuenta con todo un linaje de grandes cronistas que se inicia —en el mundo indio— con el *Chilán Balán de Chumayel* y el *Popol Vuh*, y prosigue en lengua española con Bernal Díaz del Castillo, luego con Remesal,

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 trato 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 dejo 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

cosmovisión de sus gentes y del alma de sus cosas han sido proyectadas o trasmutadas, por la gracia poética, al plano mítico. Etcétera.

Finalmente, y casi como un anexo, me parece importante trazar o esbozar una especie de mapa de nombres y momentos generacionales que sirva de guía al estudioso o al lector de nuestra literatura nicaragüense.

No sé por qué ley cíclica el brote de grupos o de valores renovadores se ha producido entre nosotros cada década, más o menos.

En la década de la muerte de Darío —de los años diez a los años veinte— surgen tres altos valores, que, viniendo del Modernismo, rompen su cauce para darnos tres cosmovisiones poéticas de marcada originalidad: Azarías H. Pallais, (1884-1954), Alfonso Cortés (1893-1989), cuya demencia no le impidió ser nuestro mayor y mejor poeta metafísico, y Salomón de la Selva (1893-1959). Este último, pionero bilingüe de la literatura nueva nicaragüense, primero en lengua inglesa con *Tropical Town* (1918) y luego en lengua española con *El Soldado Desconocido* (1922), regresa luego, olímpicamente, a contracorriente, a un neoclasicismo de su propio cuño, cuya significación profética, en estas tierras de Landívar, no ha sido todavía suficientemente estudiado.

En la década siguiente —entre 1927 y 1931— se produce el movimiento de vanguardia cuyo compromiso fundamental fue la creación de una literatura nacional. Fue la reacción poética —paralela a la gesta de Sandino— contra una humillante intervención extranjera. Época-puente con materiales de Apocalipsis y de Génesis: de acusación crítica de lo que cae o va a caer y de anuncio revolucionario de lo que está naciendo. El movimiento, muy rico en experiencias literarias de todo orden, es el punto de partida de la obra o de las obras de Luis Alberto Cabrales, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, José Román, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Argüello, Francisco Pérez-Estrada y otros.

En la década del 40 la sola obra de Carlos Martínez Rivas es todo un movimiento aunque de «Insurrección solitaria». Quiero decir que su aporte (de extraordinaria calidad y poder expresivo) es otra revolución. Pero junto a él brota otra maestría: la obra sutilmente subversiva en lengua y formas de Ernesto Mejía Sánchez. Y luego, para culminar el aporte generacional, surge también Ernesto Cardenal, cuya obra es conocida en toda América y ha sido traducida a numerosas lenguas.

En la década del 50, además de la aparición de un nuevo grupo de poetas de muy diversa índole, como Fernando Silva, Ernesto Gutiérrez, Octavio Robledo y Armando Incer, irrumpe un grupo de narradores que le da fuerza nueva a un género que venía siendo cultivado muy a la zaga de la poesía por las generaciones anteriores. El grupo lo componen Mario Cajina Vega —también poeta—, Juan Aburto y Lisandro Chávez Alfaro.

La década del 60, convulsa y revolucionaria, se distingue por la proliferación de grupos poéticos que reflejan tanto la angustiada situación interna de Nicaragua, como las corrientes del mundo. Es la época de los *beatnik* y de las rebeliones juveniles. De todos los grupos —una vez disueltos— queda como saldo la obra personal de por lo menos media docena de poetas de gran calidad: Fanor Téllez, Julio Cabrales, Beltrán Morales, Carlos Perezalonso, Francisco Valle, Horacio Peña; un novelista: Sergio Ramírez, y el caso notable del polígrafo Jorge Eduardo Arellano, que realiza una especie de suma informativa y crítica de todas las letras y artes nicaragüenses.

Y el relevo sigue. De la siguiente década, sólo recojo dos importantes revelaciones. La de un prometedor poeta que muere combatiendo a los veinte años: Leonel Rugama. Y la floración de un grupo de mujeres poetas: Ana Ilce, Mariana Sansón Argüello, Ligia Guillén, Gioconda Belli, Rosario Murillo, Daysi Zamora, Yolanda Blanco. Irrupción sorprendente en número y valores que abrió perspectivas inéditas al aporte femenino en el desarrollo de nuestras letras.

Para terminar el esbozo de mapa, registramos el fenómeno de creación poética que se dio durante el proceso revolucionario entre los años que van del terremoto que destruyó Managua (1972) a la caída de Somoza y el triunfo de la revolución (1979). En esa agitada etapa la producción literaria fue torrencial en todas las generaciones, y son numerosos los volúmenes antológicos que la han reunido. La revolución nicaragüense se hizo con sudor, sangre y poesía.

Aplicándole un juicio valorativo exigente, gran parte de esa producción tal vez no alcance niveles muy altos, pero como fenómeno testimonial del espíritu rebelde y al mismo tiempo poético de un pueblo, tiene un valor inapreciable en nuestra historia literaria y aún política. Sin la poesía y el canto nuestra gesta contra la tiranía no hubiera encendido, en la forma heroica que lo hizo, la mística y el fervor popular. La poesía hizo posible que la lucha armada superara su carácter de guerra civil con un sentido de redención y libertad de altura humanista.

Sin embargo, logrado el triunfo contra la dictadura, el nuevo régimen rompió sus compromisos con los diversos sectores que forjaron la revolución y trató de imponer la ideología marxista-leninista con métodos otra vez dictatoriales, copiando el proceso cubano en su política cultural. Este desvío de la revolución desgarró de inmediato la entusiasta unidad inicial de poetas y artistas; poco a poco comenzaron a partir al exilio los mejores poetas jóvenes, mientras la obra literaria de los afectos al régimen descendía en calidad, obligada a pagar tributo a la propaganda. Se cumplía una vez más la verdad de una repetida advertencia de la historia: que la poesía produce revoluciones, pero las revoluciones no siempre producen poesía.

Sin embargo, la suma final poética puede no beneficiar a la revolución por haber caído en el pecado de hostilizar la libertad creadora, pero tanto los escritores marginados en el interior como los que se fueron al exilio siguieron produciendo, con gran riqueza y poder de asimilación, excelente poesía, como también inquietas exploraciones en los territorios inéditos de la aventura creadora. Sin incluir la obra de los viejos, como la de este servidor, o la de Carlos Martínez Rivas, o la de Ernesto Cardenal cuando no ejercita la didáctica o nuestra paciencia, basta citar la *Antología del inmigrante* de Horario Peña, *Cegua de la Noche* de Carlos Perezalonso, *Exedra* de Erwin Silva, *Aposentos* de Yolanda Blanco, y la obra última, todavía no reunida en libro, de Mario Cajina-Vega, Fanor Téllez, Pedro Xavier Solís, etcétera, para poblar de valores muy diversos y originales el último mapa de la literatura nicaragüense.

Pablo Antonio Cuadra

