



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**JOSÉ CORONEL URTECHO
Y LA POESÍA NORTEAMERICANA
EN EL POEMA "PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE MI MUJER"**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS
P R E S E N T A
HUGO ENRIQUE GARCÍA MANRÍQUEZ



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

ASESOR: DR. ENRIQUE FLORES ESQUIVEL



MÉXICO, D.F.

2005

m344194



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

JOSÉ CORONEL URTECHO Y LA POESÍA NORTEAMERICANA
EN EL POEMA «PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE MI MUJER»

HUGO ENRIQUE GARCÍA MANRÍQUEZ

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: HUGO ENRIQUE
GARCÍA MANRÍQUEZ

FECHA: 13-MAYO-2005

FIRMA: 

América no es una realidad dada sino algo que entre todos hacemos
 con nuestras manos, nuestros ojos, nuestro cerebro y nuestros labios.
 La realidad de América es material, mental, visual,
 y, sobre todo, verbal: hable castellano, inglés, portugués o francés,
 el hombre americano habla una lengua distinta a la europea original.
 Mas que una realidad que descubrimos o hacemos,
 América es una realidad que decimos.

OCTAVIO PAZ

Palabras preliminares o la taxonomía y el animal viviente

Cuatro años atrás leí en las páginas de una extraordinaria revista un poema que atrajo mi atención de manera inmediata y despertó mi curiosidad en grado tal que, a pesar del paso del tiempo, se mantuvo siempre en mi mente como un ejemplo de una forma distinta del quehacer poético. Se trataba del poema «Pequeña biografía de mi mujer» del poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, cuyo nombre me provocaba más preguntas que certezas; se trataba de un nombre que despertaba en mí una especie de páramo referencial, debido a que no lograba ubicar su vida dentro de una apuesta poética ni su obra dentro de una época. Mi interés por un poema desconocido escrito por un poeta también desconocido le otorgaban al autor una naturaleza igualmente vaga. Mi interés no lograba dibujar en su figura de niebla, casi anónima, un perfil, una historicidad, un propósito.

Pronto descubrí que no era yo el único que lo ignoraba todo sobre este poeta. La lectura de ese poema produjo en mí una impresión perdurable y entrañable. Me atrajo sobre todo su apertura, esa, hasta entonces inédita, capacidad para incorporar todo aquello que rodeaba al poeta, cuyo primer plano ocupaba su esposa. El cuerpo del poema incorpora al mundo circundante, al formarse por cosas concretas; ríos, ciudades, colores, nombres, árboles, animales. Y lo hace de una manera como nunca antes había visto en poema alguno. Más aún, pese a que en la lectura del poema existen una gran cantidad de elementos, su

lectura no se vuelve algo pesado, erudito o farragoso, al contrario, nunca he dejado de percibir en el poema una amorosa ambición por introducir de forma total el mundo.

El poema «Pequeña biografía de mi mujer» resultó la puerta de entrada a la obra de Coronel Urtecho, lo cual implicó un trabajo de búsqueda, difícil debido al escaso conocimiento que se tiene de este poeta en México. Pero la búsqueda rindió sus frutos, casuales en ocasiones, como lo prueba el ejemplar de *Prosas reunidas* encontrado en una librería de viejo o el hallazgo del número de la revista *Cuadernos universitarios* que Ernesto Mejía Sánchez y otros poetas dedicaron de forma íntegra a este poeta nicaragüense cuando cumplió setenta años de edad.

Encuentros extraños dignos de un poeta extraño, pero un extraño como pocos, cuyo legado y ejemplo ha resultado de mayor importancia para las letras nicaragüenses de lo que, hasta hoy, se ha reconocido. Labor sin la cual hubiera sido radicalmente distinto el desarrollo de la literatura de Nicaragua, pero sobre todo de la poesía que encontró en Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal a sus más importantes representantes. Aun más, sostengo que la labor de José Coronel Urtecho reviste una importancia notable debido a que, por el interés que durante toda la vida mantuvo por la poesía norteamericana —interés evidenciado en múltiples ensayos, anotaciones y conversaciones y en la obra de aquellos que lo conocieron y trataron—, le otorgó a su obra poética un tono marcadamente distinto del que encontramos en la mayor parte de los poetas hispanoamericanos, por lo que el estudio de su obra es central si se quiere tener una visión en verdad amplia de la poesía escrita en Hispanoamérica.

Este trabajo intenta hacer evidentes los resultados que dicho interés produjo en su obra. Es por eso que he optado, en la mayoría de los casos, por recurrir a las palabras del propio poeta, a sus ideas sobre la poesía, la posición que guardaba respecto a Rubén Darío, referente inevitable, y con el que entabla un diálogo rico y permanente en múltiples escritos.

Y más todavía, Darío le sirve de punto de apoyo para un peculiar e interesantísimo puente que Coronel Urtecho tiende y sostiene entre dos grandes tradiciones poéticas: la norteamericana, representada por Ezra Pound, y la hispanoamericana por Rubén Darío. Para él se trata de poéticas muy cercanas, emparentadas. Él mismo es un ejemplo de tal puente. Como alguna vez escribió Ernesto Cardenal, la labor de diálogo entre estas dos literaturas se encuentra cimentado «ante todo, por el interés por lo americano y por presentar a América a la otra América» (Cardenal y Coronel Urtecho, 1963: 12).

Este trabajo intenta darle el lugar que merece, un lugar de primera importancia, a la obra de un poeta tan poco leído como lo es José Coronel Urtecho; pero, sobre todo, evidenciar en su poema de madurez, «Pequeña biografía de mi mujer», una relación de amor por parte del poeta con la poesía norteamericana. Queda pendiente, sin lugar a dudas, profundizar esta misma relación en sus múltiples ensayos, anotaciones y entrevistas. Si se pretende establecer un mapa cabal de coordenadas poéticas hispanoamericanas, hay que rescatar del olvido la obra de este poeta centroamericano, para que ese mapa supere las canónicas rutas cronológicas de las historias de la literatura que únicamente tienen en cuenta un reducido universo de figuras o «figurones» literarios, destinados a proyectar pesadas sombras sobre las nuevas generaciones de autores y críticos.

En la primera parte del presente trabajo me detendré en los primeros años de formación del poeta y su papel dentro del movimiento de vanguardia nicaragüense, la importancia que tuvo su temprano viaje a Estados Unidos y en la medida en que dicho viaje significó el inicio de una estrecha y permanente relación con el movimiento conocido como «imaginista», cuyo principal promotor fue Ezra Pound. Para eso habrá que señalar los puntos esenciales que dieron cuerpo a este movimiento. Después, haré algunos apuntes en torno a la propuesta del poeta nicaragüense a partir de la semejanza entre dos autores fundamentales

en la visión de Coronel Urtecho y que, para él, hermanan a la poesía hispanoamericana y la norteamericana: Rubén Darío y Ezra Pound. El apartado siguiente es, en cierta manera, una continuación del anterior, dado que ejemplifica la cercanía que Coronel Urtecho vio entre las dos tradiciones poéticas arriba señaladas, la incesante labor de traducción que de múltiples obras de poetas de lengua inglesa llevó a cabo. Para cerrar la primera parte de este trabajo, se hará una revisión de toda su obra poética, que tiene como objetivo hacer un recorrido por los diferentes momentos que atravesó su escritura; sus múltiples intereses poéticos, la cambiante naturaleza de su poesía, como lo ejemplifica el contraste entre sus tempranas obras de vanguardia, su periodo neoclásico, marcado por la escritura de sonetos, hasta llegar, en su periodo de madurez, a realizaciones de gran envergadura como el poema «Pequeña biografía de mi mujer».

La segunda parte del trabajo será el comentario propiamente dicho del poema, dentro del cual me detendré en dos aspectos fundamentales: el primero tiene que ver con la naturaleza concreta de las imágenes, marcada por una fidelidad al objeto, a la manera propuesta por los imaginistas; el segundo aspecto está relacionado con el lenguaje que se utiliza en el poema, un lenguaje de tono coloquial, extraído, en gran parte, de la lengua hablada, al punto de ser una poesía, como explicaré en ese punto, «pronunciable». Para la lectura que hago del poema, me apoyo, sobre todo, en lo expresado por el poeta, José Coronel Urtecho, en torno a su propia práctica poética, así como en eso autores de los cuales, una y otra vez, declaró haber extraído su propuesta poética. Esto lo haré, en la medida de lo posible, siguiendo, en primer lugar, las palabras del propio autor, escuchando lo que dice sobre esa otra tradición, yendo a los poetas por él mencionados, e introduciéndome en la tradición a la que pertenecen, para entonces regresar a su obra. Desde luego esto se apoyará en lo formulado por críticos y otros poetas que, como él, han establecido relaciones

notablemente nutrias con la *otredad* poética, como llamo yo a las relaciones que en ciertos momentos establece un poeta determinado con una tradición ajena a la lengua del país en el cual nace.

Debo señalar que la abundancia de citas a lo largo de este escrito se debe a que mi intención ha sido dar la voz al autor y a los poetas, seguir sus formulaciones, ir a las fuentes que señalan y de ahí al poema. Esto lo hago por amor al animal viviente: el poema, en oposición a la simple clasificación, al mero trabajo de taxonomía o cronología que se ejerce en muchas ocasiones sobre los poemas.

I

DE UNA SUPUESTA MUERTE DE PARTO

Conversando con un amigo que conoce bien las letras sur y centroamericanas, éste me decía con bastante seriedad: conozco sus preocupaciones relacionadas con las letras del istmo centroamericano, pero sepa usted que con la aparición de Rubén Darío la poesía de Nicaragua murió de parto.

STEPHEN BACIU

Con tal género de muerte, muerte de parto, ha sido declarada la poesía nicaragüense una vez desaparecido Rubén Darío. Muchas fueron las luces que Darío procuró a esa nación centroamericana, pero paradójicamente, su genio ha significado también sombra para los que vinieron después, debido a la naturaleza de imán permanente que su obra ejerce sobre críticos y lectores que, maravillados por el autor de «Coloquio de los centauros», han relegado al margen a gran número de poetas aparecidos posteriormente. Sin embargo, la importancia de esos poetas resultó fundamental para entender las nuevas direcciones por las que, a finales de los años veinte, se adentraba la poesía latinoamericana.

Estamos en la segunda década del siglo XX, una década sacudida por diversos movimientos artísticos que realizaban un profundo cuestionamiento a todas las instituciones sociales: familia, Estado, razón, orden, progreso, y desde luego, al arte. Algunos artistas, como el poeta futurista Marinetti, llamaban, al menos teóricamente, a prender fuego a los museos; otros, como André Breton, proponían capturar en el gesto convulso del surrealismo el sueño y la vigilia del hombre. La quimera y la materia compartían escena a principios de siglo. La vanguardia era un rostro trémulo por el ansia de su propia posibilidad. Cuestionamiento e insurgencia fueron su signo; su método consistió en crítica severa hacia una cultura anquilosada que se reservaba el derecho único para interpretarse a sí misma.

Como ya se señaló antes, la segunda década del siglo XX revistió una importancia fundamental para las letras mundiales. Es en ese entonces cuando, en el ámbito hispanoamericano, se resquebraja la «retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura con el pasado artístico inmediato» (Verani: 10). En este contexto, la generación de poetas nicaragüenses reunida a fines de esa década y formada por los entonces jóvenes José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Luis Alberto Cabrales, Joaquín Pasos, Manolo Cuadra y Octavio Rocha, logró ofrecer «en las revistas literarias esta poesía nueva, arrítmica [...], rica en imágenes y de una temática amplísima y atrevida» (Ycaza: 89), y que no fue ajena a las propuestas renovadoras que surgieron de las vanguardias artísticas europeas. Esta atención al entorno le permitió a estos jóvenes creadores compartir preocupaciones e intereses cuyo perfil los llevo a ser contemporáneos de la agitación artística de la época. Uno de los culpables de que tal curiosidad estética permaneciera activa fue el poeta José Coronel Urtecho.

Coronel Urtecho, poeta, traductor, ensayista y provocador literario como pocos, nació en Granada, Nicaragua, el 28 de febrero de 1906. Se ha señalado que la vanguardia nicaragüense tiene dos fechas de nacimiento: una «individual» y otra «colectiva». Del primero se ha dicho que tuvo lugar en el año de publicación de un poema de José Coronel Urtecho que significó un verdadero parteaguas para las letras nicaragüenses; se trata de la «Oda a Rubén Darío»; una especie de manifiesto poético que sin lugar a dudas marcó un distanciamiento con respecto al «paisano inevitable», como se llama a Darío en el poema. Este poema representa una especie de «parricidio» contra la figura del poeta más importante de Nicaragua. (Schwartz: 232).

Sin embargo, este parricidio no deja de ser ambiguo, ya que el poema tiene como epígrafe dos versos del propio Darío. No todo era rompimiento, también había revaloración,

como señaló otro poeta, Joaquín Pasos, en un texto llamado «Prólogo solo», publicado en *El pez y la serpiente* en el año de 1932. En ese texto el poeta sostiene que «en nuestro movimiento vanguardista son dos los trabajos que nos hemos propuesto: destruir y construir. Destruir todo aquello que sea endeble, académico, anémico, tísico, en literatura. Construir lo fuerte, lo antiacadémico, lo sanguíneo en las letras paisanas» (Schwartz: 243).

Volviendo al doble nacimiento arriba señalado, el segundo se ubicaría en 1931, con un grupo de poetas articulados entorno del poeta Coronel Urtecho; todos, por espacio de dos años, publicaron en el periódico *El Correo*, de Granada, «una serie de textos, entre manifiestos, artículos, polémicas, investigaciones, ensayos políticos, poemas comprometidos y fragmentos de prosa experimental» (Schwartz: 233). Es en esta época cuando se publica el «Primer manifiesto» y se funda, al menos verbalmente, la autodenominada «Anti-Academia Nicaragüense», cuyo nombre tenía como objetivo ser una afrenta a la Academia Nicaragüense de la Lengua. Uno de los puntos centrales del manifiesto fue «facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometida juvenil que serán distintivos del movimiento» (Verani: 159).

Pablo Antonio Cuadra escribió un texto llamado «Dos perspectivas» en el año 1931. En el escrito expone de manera clara las intenciones de la vanguardia, las dos fuerzas que mueven al movimiento: el deseo de «nacionalizar» y el de lograr «un empuje de reacción contra las roídas rutas del siglo XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial). Regar su semilla» (Verani: 162). Es así como podemos ver cómo este grupo de jóvenes se congregó por el deseo de ser contemporáneos del mundo, de sintonizar la frecuencia de una dinámica artística distinta a la que reinaba en la Nicaragua de entonces, entrando en contacto con propuestas literarias que ya habían logrado consolidar algunos programas de vanguardia.

A fines de la década de los veinte, la situación en la que comenzó a tomar forma la llamada *vanguardia* nicaragüense era la siguiente:

Hasta 1929, año en que llegó de nuevo al poder el liberalismo apoyado por la intervención norteamericana, comenzó a gestarse una auténtica renovación literaria en Nicaragua. Lograda a través del llamado movimiento de vanguardia, este cambio tuvo como iniciador a José Coronel Urtecho (1906), quien acababa de descubrir una nueva poesía en San Francisco, California, después de haber sido, en 1924, uno de los primeros egresados del Colegio Centro América de Granada (Arellano: 57).

El primer contacto de José Coronel Urtecho con Estados Unidos se debió al viaje que realizó «a fines de los alegres veinte —*the gay twenties*—, cuando yo mismo andaba en los veinte años», recuerda el poeta. Allí vivió más de dos años con su madre y su hermana en un departamento de la avenida Van Ness en San Francisco, California (Coronel Urtecho, 1985: 29).

Este viaje resultó decisivo para la formación literaria de Coronel Urtecho, y no sólo para él, ya que echando mano de la amplia visión que esta formación le permitió, pudo cambiar la historia de la poesía nicaragüense, ya que inició una estrecha y rica relación con la literatura de Estados Unidos, desde el siglo XIX hasta sus manifestaciones más innovadoras a mediados del siglo XX. Coronel Urtecho cultivó este interés durante el resto de su vida. Según Jorge Eduardo Arellano, la tarea llevada a cabo por José Coronel Urtecho es la más efectiva y de mayor trascendencia después de la que, años atrás, realizó Rubén Darío (Arellano: 83).

Esta generación de poetas produjo obras de un altísimo nivel y mantuvo una calidad poética y un rigor que no desmerece en importancia frente al mantenido por Darío, quien puso el ejemplo a sus «herederos» vanguardistas cuando clavó los ojos en las más innovadoras propuestas europeas de su periodo. Así, al mismo tiempo que el joven Coronel Urtecho comenzaba a establecer contacto con la literatura de los Estados Unidos, otros integrantes del grupo de jóvenes nicaragüenses ensayaban en diversas direcciones:

Son los años de 1928 y 1929 [...]. Pablo Antonio Cuadra se lanza —alegre y combativo— a la conquista del acento propiamente nicaragüense [...]. Luis Alberto Cabrales ha llegado de Francia, donde ha conocido las popularísimas extravagancias poéticas de Jean Cocteau, Apollinaire, Valéry Larbaud, Giraudoux, Claudel, Cabrales y José Coronel Urtecho [...] incitan a la juventud a producir poesía que nombre una nueva realidad enajenada del tupido esteticismo, resabio del mal interpretado esteticismo de Rubén. Coronel Urtecho le combate a Cuadra los versos de amor que él publica en esa época [...] y le incita leer a los poetas europeos del momento (Guardia: 32).

Mientras Luis Alberto Cabrales llevó la poesía vanguardista de Francia a Nicaragua, Urtecho hizo lo mismo desde los Estados Unidos. Para la generación del 29, en palabras de Pablo Antonio Cuadra, «la realidad debe cantarse de nuevo con acento virgen [...] las palabras se han gastado y rastrean una primavera en el verbo» (Guardia: 48) Lo que Coronel Urtecho encontró en la poesía y el pensamiento de ciertos autores norteamericanos, desde Walt Whitman hasta el grupo imaginista, pasando por Pound y Williams, fue la posibilidad de tratar la materia poética de forma directa. Ejemplo de ello se encuentra en la naturaleza fundacional que para Urtecho representó la obra de Whitman; esta propuesta, señala acertadamente Urtecho, ha tenido resonancias decisivas que se desplazan a través de muchos años y que, como ondas sobre el agua, llegan a suministrar un impulso muy especial en obras tan posteriores como el extenso poema *Paterson*, de William Carlos Williams. Una cresta de esa onda se deja ver en la expresión que enmarcó la poética de Williams: «no ideas but in things»¹ (Williams, 1992: 9), verdadero corazón de su propia visión creadora.

A pesar de contar con una bien delimitada historia de la literatura, siempre resulta necesario que cada nueva generación realice un “recuento” —léase relectura— que culmine en la elaboración de una tradición propia, fruto de su peculiar y única perspectiva generacional. Toda generación debe saldar cuentas con su pasado y esto es, de hecho, lo que

¹ «No ideas sino en las cosas» (La traducción es mía).

ha caracterizado a todos los «movimientos», a los «ísmos»: ese *re-hacer*, ofreciendo desde su propio tiempo una relevancia específica y nueva a aquellos que dicha generación juzga desde su perspectiva, nueva por fuerza; un ejercicio de *regenealogía*, por llamarla de alguna manera. Tal como gustaba recordar a Coronel Urtecho la famosa frase de Jean Cocteau «Canta bien el poeta sólo cuando canta en su árbol genealógico», y bien puede ser que este árbol sea creado, descubierto, inventado.

En lo que respecta a este trabajo, como lo mencioné antes, pretende realizar una aproximación a la obra de José Coronel Urtecho, a la luz de la influencia que en él ejerció la poesía norteamericana. De forma más particular en el poema «Pequeña biografía de mi mujer», incluido en el libro que reúne toda la obra aparecida hasta el año de 1970, *Pol-la D'ananta katanta paranta*. Para eso comenzaré por exponer algunos elementos que muestran la forma en la que, a lo largo de varios años, se fue entretejiendo una intensa relación entre el poeta nicaragüense y cierta línea de la poesía de Estados Unidos.

II

LA «HOJA DE LECHUGA»

Para mí, la pintura, cuando realmente «sucede», es algo tan milagroso como cualquier fenómeno natural; digamos, como una hoja de lechuga. Por «suceder» entiendo la pintura en la que se entrelazan el aspecto interior y los aspectos exteriores del hombre. Podríamos preguntarnos sin fin si la pintura debe ser gruesa o delgada, si pintar a una mujer o un cuadrado, si el borde ha de ser duro o suave, pero después de un tiempo estas preguntas se vuelven un fastidio. No son más que problemas de estética que solo tienen que ver con el hombre exterior. En cambio, la pintura como yo la concibo, la pintura en la que lo interior y lo exterior son inseparables, trasciende la técnica, trasciende el tema y pasa a la esfera de lo inevitable... entonces se obtiene la hoja de lechuga.

LEE KRASNER

La poesía en los Estados Unidos tiene, para nosotros, hispanoamericanos, además de su valor poético, un valor de ejemplaridad, porque su desenvolvimiento, como el de nuestra poesía a su manera, sigue un proceso de gradual independización de lo europeo y de progresiva adaptación al medio americano.

JOSÉ CORONEL URTECHO

«Si alguna parte tuve yo mismo en orientar a ciertos jóvenes de nuestro país fue solamente darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana que iniciara Ezra Pound, y que tenía nombres tan raros y nuevos y poco familiares como T. S. Eliot, Marianne Moore. e. e. cummings, William Carlos Williams» (1985: 134), escribió el poeta José Coronel Urtecho con modestia, tal vez demasiada. Al leer esto se pueden observar claramente las raíces de su obra que, como las de un árbol, se ha nutrido de varias propuestas poéticas. Una de ellas ha sido una de las de mayor importancia de todo el siglo xx; me refiero a la propuesta nacida del grupo *imaginista*. Habrá entonces que echar una mirada a las propuestas de ese grupo que tanto interesaba al poeta nicaragüense. Sólo así podremos ver qué significó el impulso germinal que representó la lectura y la traducción de esa poesía que, como señala Cardenal,

José Coronel Urtecho abrevó en el realismo libre, característicamente americano, whitmaniano, de lo que en Estados Unidos llamaban la *New Poetry* —publicada en las *little magazines*, por el estilo de *Poetry* de Chicago y *The Dial* de Nueva York y escrita por los grandes poetas norteamericanos de entonces, Ezra Pound y T.S. Eliot, y los imaginistas, incluyendo, entre otros, a Amy Lowell (Cardenal, 1982: 37).

Para ubicar los inicios del imaginismo habrá que situarnos en la ciudad de Londres en la primera década del siglo xx. Fue en esa ciudad donde una serie de afortunadas coincidencias se presentaron e hicieron converger a un grupo de artistas e intelectuales ingleses y norteamericanos que, tras haber identificado una serie de preocupaciones y posiciones estéticas comunes, emprendieron el desarrollo de una nueva propuesta artística, llamada *imaginismo* o *imagismo*. Se trataba, en principio, de un depuramiento formal de todo posible adorno que pretendiera encubrir, tras una supuesta careta de ornato simbolista, el lenguaje hablado: «El idioma hablado no sólo es factor principal sino seguramente uno de los más potentes, y su importancia crece progresivamente conforme madura cualquier civilización» (Pound, 1970: 116). El término *imaginista*, acuñado por Pound, fue usado por primera vez en 1912 para referirse a los poemas de la poeta H. D. (iniciales con las que era conocida Hilda Doolittle). Al parecer, el término fue concebido por Pound mientras revisada el poema «Hermes of the Ways» de H. D. poco antes de hacérselo llegar a Harriet Moore, quien dirigía la revista *Poetry* y acuñó un garabato en las hojas donde estaban impresos los poemas: «H.D. Imagiste» (Kenner: 174). La poesía de H. D. no pasó desapercibida para Coronel Urtecho, quien la describió como «de frágil apariencia, pero dura y concisa, diáfana y penetrante, de profunda inspiración helénica, pero de inconfundible modernidad» (Coronel Urtecho, 1985: 134). Finalmente, en el mes de enero de 1913 aparecieron en las páginas de la revista *Poetry* tres poemas firmados por «H. D. Imagiste».

Poco después, en el número correspondiente a marzo del mismo año, apareció un artículo escrito por el crítico F. S. Flint, quien ya identificaría lo que para él era un movimiento literario propiamente «imaginista», además de plantear, debido a la información ofrecida «por un imaginista» —se trataba de Pound— los tres famosos puntos que permitieron delinear las pautas de ese movimiento. La primera dice: «Direct treatment of the “thing”, whether subjective or objective»². La segunda: «To use absolutely no word that did not contribute to the presentation»³. Y finalmente: «As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome»⁴. Todos estos puntos son citados por Hugh Kenner en su libro *The Pound Era* (178).

Además de los puntos anteriores, Ezra Pound habría de sostener de manera insistente durante toda su vida que en la poesía habrían de usarse «términos del lenguaje corriente, pero empleando siempre la palabra exacta, no la meramente decorativa», al mismo tiempo que insistiría en «presentar una imagen [...]. Creemos que la poesía debe presentar particularidades con exactitud y no ocuparse de vagas generalidades, por magníficas y sonoras que sean. Producir poesía que sea sólida y clara, nunca borrosa o indefinida» (Pound, 1970: 7).

El imaginismo fue, ciertamente, una propuesta poética de principios de siglo xx, con fecha precisa y con integrantes reconocibles, y por eso mismo histórica, rastreable, pero al mismo tiempo, con su aparición tuvo lugar el nacimiento de una actitud que definió un acercamiento especial a la materia poética que, en última instancia, ha dejado su impronta en importantes poemas aparecidos en el siglo xx: *Briggflatts* de Basil Bunting, *The Maximus Poems* de Charles Olson, y «A» de Louis Zukofsky, entre otros.

² «Tratamiento directo de la “cosa”, sea subjetiva u objetiva» (La traducción es mía).

³ «No usar una sola palabra que no contribuya a la presentación» (La traducción es mía).

Pese a que se separó aquel grupo que en su origen constituyó el imaginismo, la «doctrina de la imagen» permaneció vital, como señala Hugh Kenner en su libro *The Pound Era*.

La definición de imagen ciertamente no es nueva; desde siempre ha sido parte de la poesía. Sin embargo el *imaginismo* le dio una relieve y una importancia distinta, la vio con ojos nuevos y logró hacer de ella algo más que un mero recurso estilístico: el corazón mismo de cada uno de los poemas. En palabras de Ezra Pound, se trataba a la imagen como «that which presents an emotional complex in an instant of time»⁵ (Whitaker: 25).

Lo esencial del *imaginismo* fue que no utilizó a las imágenes como decorado; las imágenes eran el objeto mismo, sin un más allá al cual referirse (Stock: 217). Como dijo Pound: «I made the word on a Hulme basis —and carefully made a name that was not and never had been used in France... specifically to distinguish “us” from any of the French groups catalogued by Flint in the *Poetry Review*»⁶ (Kenner: 178). La «base de Hulme», explica Kenner, era que la imagen resultaba esencial, y no meramente decorativa. Para entender esto, podemos comparar dos poemas. El primero es uno de los poemas *imaginistas* más conocidos, «En una estación del Metro», de Ezra Pound:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Que en la versión aparecida en la *Antología de la poesía norteamericana* dice:

⁴ «Respecto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical, no con la del metrónomo» (La traducción es mía).

⁵ «Eso que presenta un complejo emocional en un instante de tiempo» (La traducción es mía).

⁶ «Creé la palabra sobre la base de Hulme, y cuidadosamente creé un nombre que no existiera y que nunca hubiera sido utilizado en Francia... específicamente para distinguimos a “nosotros” de cualquiera de los grupos franceses catalogados por Flint en la *Poetry Review*». (La traducción es mía).

EN UNA ESTACIÓN DEL METRO

El aparecimiento de estas caras entre el gentío,
pétalos en mohosa, negra, rama.

(Cardenal y Coronel Urtecho, 1983: 226).

Este poema, bastante conocido, tiene una historia interesante. La anécdota que le dio origen tuvo lugar en la visita que Pound hizo a París en 1911, cuando al salir de la estación en la plaza Concorde, «vi repentinamente un hermoso rostro, y luego otro y otro, y luego el hermoso rostro de un niño [...]. Intenté encontrar todo ese día las palabras para lo que para mí habían significado»⁷ (Kenner: 184). No fue sino un año después cuando, influido por la forma japonesa del haikú, destruyó su poema, que entonces constaba de treinta líneas y le dio su forma definitiva de únicamente veinte palabras (en su versión original inglesa). En este poema destacan la intensidad de la imagen que presenta, como resultado de la concentración y el contraste, la maquinaria del metro y la muchedumbre convertida en la naturaleza vegetal de la rama. Así conviven en este poema entidades tan dispares, en principio, como la multitud, las máquinas, ramas, pétalos, rostros. No existe una palabra *como* que medie la relación entre la muchedumbre y los pétalos, al contrario, lo que en este poema existe es una equivalencia exacta: «The apparition of these faces in the crowd:/petals on a wet, black bough». Los rostros *son* pétalos: «caras entre el gentío, pétalos en mohosa, negra, rama». El segundo poema, que servirá de contraste con el de Pound, ya que, como se verá, en él la utilización de la imagen es más «decorativa», es «Don del poema» de Mallarmé:

Don du poeme

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d' Idumée !
Noire, à l' aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromate et d'or
Par le carreaux glacés, hélas!, murnes encor
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,

⁷ La traducción es mía.

Palmés! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi
 La solitude bleue et stérile a frémi.

Que en la traducción de Francisco Castaño, se lee:

Don del poema

¡Te traigo la criatura de una noche de Idumea!
 Negra de ala sangrante y pálida, sin plumas
 Por el cristal quemado de aromáticas y de oro,
 Por los vidrios helados, por desgracia aún sombríos,
 La aurora se lanzó a la lámpara angélica.
 ¡Palmas! Y cuando ella enseñó esta reliquia
 A este padre esbozando una sonrisa hostil,
 La soledad estéril y azul se estremeció.

(Mallarmé: 65)

Como puede verse, el poeta simbolista cuida más el poder evocativo de su texto, que el efecto visual que causaría una imagen con un equivalente en la realidad concreta; prefiere trabajar mediante una serie de oscuras alegorías, es decir, todo lo que un imaginista no aceptaría. Pareciera que existe en el poema de Mallarmé la intención de crear una especie de paisaje mental subjetivo, construido por medio de las asociaciones cromáticas, las temperaturas, pero siempre de contornos vagos; todo está tan sólo sugerido. Todo exhala una pesada bruma. Indudablemente existe rigor, pero un rigor enigmático. Al terminar de leer el poema es imposible formular una imagen concreta del todo, sus partes se nos presentan entre neblinas.

Por otro lado, uno de los bastiones de algunos integrantes norteamericanos del movimiento imaginista era la defensa misma de un inglés «norteamericano» más suyo, desde luego, que el inglés británico. Esto también lo señala Coronel Urtecho, al sostener que en Nicaragua «el movimiento de la lengua de la poesía principalmente ha sido en dirección de la que se habla en el país —la que emplean los poetas en la conversación— sin apartarse, desde

luego, de la poesía como experiencia auténtica» (Coronel Urtecho, 2002: 25). Es decir, un equilibrio entre el habla natural y el rigor que implica el trabajo de elaboración o concentración poética, conceptos que más adelante se tocarán con detalle. En este sentido, como acertadamente ha señalado Coronel Urtecho en su libro *Rápido Tránsito*, la posición de Pound entraña una ruptura: «Ezra Pound ha sido uno de los mayores poetas norteamericanos del siglo xx, debido a que su aparición tuvo lugar en un momento en que la poesía de lengua inglesa o bien hubiera desaparecido o derivado hacia formas primitivas o groseras» (Coronel Urtecho, 1985: 134). Se trataba, en definitiva, de una nueva postura de los poetas norteamericanos ante Inglaterra, de una nueva actitud poética y un uso nuevo, propio, de la lengua. Borges ha dicho del imaginismo que se encontraba «destinado a purificar la poesía de todo lo sentimental y retórico» (Borges: 82). Coronel Urtecho sintetiza así la aportación que esa poesía significó para su generación:

De esa manera y en buena parte por influencia de la poesía norteamericana de entonces en el grupo de poetas nicaragüenses que, desde el año 27 al 36, figuraron en el llamado movimiento de vanguardia y todavía más si cabe en la siguiente generación —como se puede ver en el ejemplo de Ernesto Cardenal— a lo que se tendía espontáneamente era a [...] lo que de muchos modos repetía Ezra Pound: no decir nada en verso que no pueda decirse con las mismas palabras o frases en la conversación corriente, en momentos de diferente intensidad emocional (Coronel Urtecho, 2002: 25)

Los impresionantes versos con que da comienzo al libro segundo de *Paterson*, obra maestra de William Carlos Williams, pueden decir más sobre el imaginismo que muchos manuales de historias de la literatura. En esos versos se afirma la voluntad del autor ante la naturaleza y el mundo:

Outside
 outside of myself
 there is a world,
 he rumbled, subject to my incursions
 —a world
 (to me) at rest,

Resulta oportuno recordar lo que Pound señala en su ensayo «A few Don'ts», en el que claramente sostiene la no utilización de una sola palabra superflua ni de «un solo adjetivo que no sea revelador» (Pound, 1970: 10). William Carlos Williams insiste en el espíritu fundacional de la poesía imaginista, por lograr *hacer ver*, hacer *suced*er el hecho, ya que, según sus mismas palabras: «No se puede decir qué significa un hecho particular, pero si *uno lo ve suceder ante uno*, puede inferir que ese es el tipo de hechos que ocurren en el área. En eso consiste el imaginismo» (Williams, 1987: 63).

El conjunto de elementos hasta aquí expuestos tienen, como ya se vio, su origen en el movimiento imaginista; todos ellos dejaron una profunda huella en la obra de Coronel Urtecho, pero de manera especial en la etapa final de su obra, en la cual este trabajo pretende enfocarse. Y precisamente a esa etapa e madurez pertenece el poema «Pequeña biografía de mi mujer».

III DOS PLANTAS DE UN SUELO VIRGEN

No. La forma poética no está llamada a desaparecer,
antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su
desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos.

RUBÉN DARÍO

No seremos hombres si suponemos que nuestros
antepasados fueron hombres y nos dedicamos a copiarlos.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

«Estaba rodeado de libros — recuerda Coronel Urtecho— , los libros de mi padre. Pero en ese tiempo yo no leía nada, no sabía leer. Yo aprendí a leer muy tarde, me costó mucho trabajo aprender a leer. Muchas veces he deseado no haber aprendido, no me hubiera metido en tantos enredos» (Tirado, 1983: 25). Estas son palabras de un poeta que recordaba lo tardía que la lectura había llegado a su vida, sin embargo, cuando ese demorado encuentro con la lectura se presentó, lo hizo de una manera contundente, y se tradujo años después en una revisión y posicionamiento crítico de su propia tradición literaria. Esta revisión es evidente en uno de los textos críticos más importantes del autor y que puede servir para tener una idea precisa de la importancia que para el poeta nicaragüense tuvo la poesía norteamericana, y de forma particular en la manera por medio de la cual logró entretener el desarrollo de esa tradición con la hispanoamericana. Me refiero al ensayo llamado «Un poeta en nuestro tiempo» y que forma parte de su estupendo libro *Rápido tránsito* (1985: 129).

Al comienzo de ese ensayo, el poeta José Coronel Urtecho recuerda cómo, mientras recorría la Gotham Book Mart, se cuestionaba, debido a «los numerosos libros de versos recién aparecidos y las revistas de poesía y la abundancia de poemas en las revistas literarias»

(1985: 129) sobre «la suerte del poeta en el ambiente norteamericano». Se preguntaba si, debido a tal abundancia, la poesía de Estados Unidos no estaría «volviéndose profesión lucrativa» (1985: 129). Para buscar una respuesta, enumera algunos casos que ejemplifican la posición marginal que han ocupado los poetas de ese país. Ejemplo de ello, dice Coronel Urtecho, fue la pobreza de Edgar Allan Poe, o bien el olvido del que, hacia el final de su vida, fue objeto Walt Whitman, «siempre pobre, desconocido o sospechoso», que logró pasar modestamente sus últimos años en Camden gracias a donativos de admiradores ingleses. Otro poeta en la lista del nicaragüense es Vachel Lindsay, quien se suicidó abrumado por las deudas y sintiéndose fracasado, tal como Hart Crane, autor del largo poema *The Bridge*, poeta «lleno de genio —dice Coronel Urtecho—, y poseído del fuego orgiástico de un Sileno joven suelto en las calles de Manhattan» (1985: 133). Por último, recuerda el caso de Ezra Pound, que le interesa especialmente, entre otras cosas, porque «revela de manera alarmante la situación casi imposible del poeta en nuestro tiempo» (1985: 134).

A partir de ese momento, el ensayo se extiende en detalles sobre la vida y obra de Pound, esta figura singular de las letras norteamericanas que había descubierto en California junto a otros poetas, «esos raros modernos». Conforme el ensayo avanza, Coronel Urtecho establece una interesante relación entre Rubén Darío y Ezra Pound, dos figuras de la literatura *americana* —americana en el sentido amplio, como, según creo le hubiera gustado decir a Coronel Urtecho — al punto de hacer ver ambas obras, sus raíces mismas, como un epicentro gemelo de cuyo estremecimiento emergen importantes propuestas para la poesía moderna del continente. Dice Coronel Urtecho: «lo que Rubén Darío ha sido para la poesía de la lengua española de su tiempo, lo fue Ezra Pound en nuestro tiempo para la poesía de la lengua inglesa» (1985: 135). En ese texto se hermanan la poesía hispanoamericana y la

«obsesión de toda la vida» de Coronel Urtecho, como calificó Mejía Sánchez el interés que aquél mostró hacia la poesía norteamericana (Mejía Sánchez: 146).

Desde luego, Coronel Urtecho no ha sido el único poeta capaz de establecer tales encuentros y similitudes, pero sí fue de los primeros. Por su parte, el poeta mexicano Octavio Paz, en su libro *Los hijos del limo* señaló «la curiosa semejanza entre la historia de la poesía moderna en castellano y en inglés» (1974:198). Más adelante sostiene que las relaciones que se establecieron entre el idioma, los hablantes y el espacio propios del nuevo continente provocaron una natural distancia con respecto al español y el inglés hablado en Europa. Si bien sostiene que «incluso si somos indios o mestizos nuestro idioma es europeo» (1974:199), señala que «entre nosotros y la tierra americana se abrió un espacio vacío que tuvimos que poblar con palabras extrañas» (1974: 182). Esas «palabras extrañas» de las que habla Paz conformaron un idioma, desde luego no completamente distinto, pero sí muy particular, con un tono propio, con un ritmo propio que, desde luego, dejaría su marca en la poesía.

Octavio Paz no utiliza exactamente, como Coronel Urtecho, el binomio Darío-Pound, sino otro, en el que el primero es sustituido por Huidobro. Para Paz, Huidobro y Pound «dejan casi en los mismos años su tierra natal, asimilan en Europa las nuevas tendencias, las transforman y las recrean» (1974: 198). La importancia que en esos años significó la aparición de estos dos poetas, continua el autor de «Blanco», se reflejó en el hecho de que «lograron despertar a los amodorrados poetas ingleses y españoles» (1974: 198). Además de esta primera pareja, Paz agrega una nueva, la cual, según explica, puede ser entendida a la luz de la negación de los valores establecidos por los dos primeros, básicamente en lo que se refiere a su fuerte cosmopolitismo. Como respuesta, esta nueva

pareja, formada por William Carlos Williams y el peruano César Vallejo, ofrecería en respuesta su «americanismo» (1974:199).

Ambos planteamientos, tanto el de Coronel Urtecho como el de Octavio Paz, pueden percibirse como intentos de establecer no analogías perfectas, pero sí intenciones que coinciden, y que estaban caracterizadas claramente por una sed sintomática, por llamarla de alguna manera, una sed de raíces que luchan por abrirse camino, raíces pertenecientes a plantas de un suelo virgen.

Entre ambos poetas —americanos, renovadores, poetas fundacionales— se sitúa la mirada de Coronel Urtecho para dar dirección a su propia escritura, como un ejercicio crítico de la tradición y de los recursos poéticos heredados. Este capítulo intenta hacer evidente la doble influencia de Coronel Urtecho, heredero por un lado, del espíritu trasgresor de Rubén Darío, nicaragüense como él, y por el otro de Ezra Pound.

Rubén Darío, «el meteco»

La coincidencia de dos literaturas en Coronel Urtecho y, más específicamente todavía, de dos tradiciones poéticas, la norteamericana y la hispanoamericana, va más allá del mero gusto personal, para llegar a constituirse en su pensamiento como una idea bien delimitada: una convergencia poética que dará como resultado una flor de raíces emparentadas; más que un puente, una flor de savia común. En José Coronel Urtecho se da cita un pensamiento abarcador, de ninguna manera limitado, capaz de distinguir semejanzas donde otros sólo ven sombras separadas o caracteres extraños. Este planteamiento de la «raíz gemela», como la he llamado, es de suma importancia para entender el pensamiento de este poeta nicaragüense.

Para Urtecho, ni Rubén Darío ni Ezra Pound pueden entenderse si se olvida que son americanos. Según este planteamiento, ambos poetas dieron al viejo continente el vigor que

hacía falta en ambas lenguas, y sostiene que fueron ellos que fueron ellos quienes le devolvieron la musicalidad y la vida a la poesía tras siglos de letargo y repetición. Por la naturaleza de esos dos autores, Coronel Urtecho comprendió que la poesía de esas dos tradiciones permitió alcanzar una especie de «título de independencia» con respecto a la poesía imperante en ese entonces, en Inglaterra en un caso, en España en el otro.

Los dos son los iniciadores de la renovación poética de sus lenguas, los que le devolvieron la música y la vida a la lengua de la poesía, dieron vitalidad y sutileza al verso, lo hicieron más flexible y capaz de mayor contenido, de significaciones ambiguas, múltiples, más sugerentes, de más finas repercusiones emocionales, más rico de sensaciones, más dócil y más claro, más libre y más ligero (Coronel Urtecho, 1985: 135)

Veamos primero el caso de Rubén Darío, quien años atrás había expresado el desaliento que le causaba la situación de la poesía en España, a la que creía «impermeable a todo rocío artístico que no fuera el que cada mañana primaveral hacía reverdecer los tallos de las antiguas flores de retórica, una retórica que aún hoy mismo juzgan aquí imperante los extranjeros» (Darío, 1965: 15). Fue acerca de esa misma retórica imperante que escribió las siguientes líneas, en las que queda claro su desasosiego en relación a la poesía española:

El predominio en España de esa especie de retórica aún persistente en señalados reductos es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad (1965: 16).

...

Rubén Darío reconoce la aportación que su propia obra representó para el nacimiento de una poesía nueva, de inmenso alcance, proteica y de un aliento que sin temor a sonar exagerado bien podría ser llamada de talante *cósmico*. Sin embargo, la importancia de su aportación para la poesía fue puesta en duda por un crítico que, tal vez sin querer, dio con una definición perfecta de la condición que reviste la obra de Darío, al llamarlo *meteco*, como él mismo lo recuerda en el texto «A los nuevos poetas de las Españas» que abre su libro de

poemas *El canto errante*, cuando habla sobre «el movimiento que en buena parte de las letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de “meteco” echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados» (1965: 13). Resulta crucial detenerse en estas palabras, porque resultan sumamente simbólicas y nos permitirán ver las dos caras de tal afirmación.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define así la palabra *meteco*:

Meteco: (del griego μέτοχος, extranjero). adj. En la antigua Grecia, extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía. Extranjero o forastero.

Nada más acertado que calificar a Darío de *meteco*, es decir de «no natural», por haber llegado a España desde una de las recién independizadas colonias. Esa lectura implicaría, más que una acusación, un reconocimiento cabal de la naturaleza de la obra de Rubén Darío, quien, al ser «no natural» le devuelve —o le recuerda— a la poesía, y no sólo a ella, también al idioma, su capacidad de crecimiento, de movimiento. Seguramente algo de esto daba vueltas en la cabeza de Darío cuando, estando en España, escribió el poema «Epístola», («Heme aquí en Mallorca...»), en cuyos últimos versos se produce una afirmación categórica que muestra la naturalidad con la que el poeta se incluye a sí mismo dentro de la tradición cultural europea. Es decir, el «no natural» nicaragüense siente y asume esa tradición como propia, destruyendo de paso el endeble fundamento que pudiera existir en la acusación de «no natural» transformando la acusación en afirmación:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,
Después que le dejaron loco de melodía
Las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
Es recordado por mis íntimos sentidos.

(Darío, 1965: 115)

Más adelante, en ese mismo texto, Darío se detiene en lo expresado por el autor inglés, Arthur Symons, quien acusa al público inglés de ser el «menos artístico y el menos libre del mundo» (1965: 15) Darío reconoce su afinidad con lo expresado por Symons, y agrega: «Yo, sin ser español de nacimiento, pero ciudadano de la lengua, llegué en un tiempo a creer algo parecido de España» (1965: 15). Ciertamente, Rubén Darío no era natural de España, sino de «ese punto oscuro, sin pasado y con un pobre presente», ese diminuto pueblo nicaragüense, «casi nada en el mundo», tal como describe Anderson Imbert (1998: VII) la aldehuela de Metapa, en Nicaragua. Pero sí que era natural del idioma. Tal vez su hijo más legítimo. Darío no hizo una poesía *localizable* en un sentido geográfico, dado que el mismo que significó su obra fue capaz de remover el paisaje entero del idioma, desde España misma hasta Nicaragua, Perú o Uruguay.

Como lúcidamente apunta el propio Darío en sus notas preliminares a *El canto errante*, la renovación de esa retórica que tenía que operarse en la poesía en lengua española no era una cosa únicamente de formas: «No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otras retóricas o de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos». Tajante, el autor nicaragüense se pregunta: «¿Cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas» (Darío, 1965: 16). Atañe a algo más complejo, a una diferencia de ideas, incluso. Se trata de un *estar* distinto en la lengua, *habitarla* de una manera distinta, y, sobre todo, propia.

La actitud y la libertad encarnadas en Darío fueron el punto de arranque necesario para la aparición de las vanguardias en Hispanoamérica. Es en ese sentido como la vanguardia hispanoamericana no se explica únicamente por los movimientos artísticos europeos y deja, por tanto, de ser mero acto reflejo, para pasar a ser expresión plenamente propia, liberada. Y digo liberación porque, como afirma Darío en el prólogo a *El canto errante*:

«El clisé verbal es dañoso porque encierra el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad» (1965: 17). De manera tal que renovar el discurso de la poesía, deshacerse de la rutina, era replantear una nueva relación con el lenguaje y de ahí con el mundo, como dicen los impresionantes versos del poema «Nocturno»:

Y siento como un eco del corazón del mundo que penetra y conmueve mi propio corazón.

(Darío, 1998 132).

Su poesía es lugar también del placer; en *Cantos de vida y esperanza* Darío escribe uno de sus versos más hermosos: «Y tuve hambre de espacio y sed de cielo» (Darío, 1988:25). Al respecto, ha dicho acertadamente Guillermo Sucre:

Darío, sabemos, exaltó el placer: no sólo como tema, sino, igualmente, como naturaleza misma del lenguaje; en su obra las palabras recobran el gusto de ser palabra, formas constructivas, cuerpos relucientes. (Sucre: 28).

No en vano Octavio Paz declaró sobre Darío en su excelente libro *Cuadrivio* que no fue únicamente el más ambicioso de los poetas de ese primer gran movimiento latinoamericano, sino el origen mismo de los poetas modernos. En él, continúa Paz, confluyen dos posturas antagónicas que encuentran su equilibrio de forma notable, ya que, si por un lado su obra hace pensar en Poe, en otras recuerda fuertemente a Walt Whitman: «En el primero por esa porción de su obra desdeñosa del mundo americano y preocupada sólo por la música ultraterrestre»; en el segundo por «su afirmación vitalista, su panteísmo y el sentirse por derecho propio cantor de la América Latina como el otro lo fue de la sajona» (Paz, 1965: 20).

La significación que Coronel Urtecho otorga a los dos poetas es por demás acertada, ya que, como él mismo afirma en su ensayo, «ambos abrieron una salida para los jóvenes

Europeos hacia el mundo moderno, por lo menos en las dos lenguas más extendidas: el inglés y el español». Y agrega:

Por eso han sido también los dos poetas modernos de más influencia — directa o indirecta— en la poesía de nuestro tiempo y los que se proyectarán, al parecer, más largamente en el futuro. Y no parece insignificante, sino, al contrario, profundamente significativo que ambos sean americanos. Antes de Darío y de Pound la poesía hispanoamericana era tributaria de la española, y la norteamericana, salvo excepciones conocidas, de la inglesa (Coronel Urtecho, 1985: 135).

Como se ha visto, la posición crítica de Coronel Urtecho respecto a la tradición hispana no trataba de negarla de una vez y para siempre, sino de hacerla propia, *regresar* a ella, no adoptarla automáticamente, sino escogerla, con los riesgos que implica el actuar de esa voluntad discriminadora. El poeta nicaraguense lo señala muy bien: «Rubén Darío enseñó a leer a los clásicos de otra manera. Góngora mismo tuvo otra significación» (Tirado:64).

Ya no es el Góngora de Don Marcelino Menéndez Pelayo [...] ya Góngora es más profundo más difícil y después se volvió el gran Góngora. ¿Por qué? Porque había venido la poesía modernista, la gran poesía de Rubén y la poesía y la lengua que vinieron después de él. El fenómeno Rubén Darío causó una transformación poética en toda la lengua (Tirado: 64).

Y claro que no, el pasado ya no es un museo estático sino una fuente de novedades permanente, la tradición se convierte en novedad.

Ezra Pound, «Torre de innumerables vistas»

La lectura de literatura norteamericana era común en las pláticas que sostenía Coronel Urtecho con los jóvenes escritores que lo rodeaban; es por eso que jugó un papel decisivo en la formación de varias generaciones de poetas, resultado de la amistad que mantuvo con ellos y sus reuniones y charlas. Lo anterior lo podemos comprobar en las palabras del poeta nicaraguense Ernesto Mejía Sánchez, que aparecieron en un número especial de la revista *Cuadernos Universitarios*, dedicado a conmemorar los setenta años del viejo Coronel Urtecho.

El entonces joven poeta Mejía Sánchez describe así el legado producto del contacto nutricional con su maestro: «Este escaso florilegio [...] no quiere decir más que el impulsivo y fértil magisterio que Coronel ejercía sobre ese joven que era yo [...]; sólo pretendo señalar [...] la decisiva, arrolladora y aleccionadora influencia de Coronel, [...] quizá la más fuertemente experimentada» (Mejía Sánchez, 1976: 151). De las «lecturas comentadas» que, por los años 40 y 42, el poeta Coronel Urtecho organizaba a orillas del río San Juan, dice Mejía Sánchez: «Ningún horizonte de la poesía pasaba descuidado de su mirada inquisitiva, penetrante y directora» (151). Y luego agrega:

Tampoco dejábamos la novela de lado; nuestro afán experimentalista — pues Coronel creía en definitiva que yo sería un novelista— a Joyce, Huxley, Gide, sin olvidar otros que se nos antojaban más tradicionales, como Proust y Henry James; [...] la poesía norteamericana, obsesión de Coronel de toda la vida, me hizo conocer mucho nuevo y aun tomar breve parte en su traducciones, lo que me hacía adentrarme en el aprendizaje del inglés (147).

Lo que Coronel Urtecho veía en Ezra Pound era su ambicioso propósito de «recoger del aire una tradición viva —*to gather from the air a live tradition*— [...], dándole vida a todo lo que tocaba, modernizándolo o mejor dicho, restaurando su novedad —*making it new*—» (Coronel Urtecho, 1985: 142). Tal vez vale la pena señalar que, según mis propias investigaciones, Pound extrajo su famoso lema «*Make it new*» —lema que fue al mismo tiempo una actitud que mantuvo a lo largo de toda su vida— de una referencia hecha por el escritor del siglo XIX, Henry David Thoreau, quien en su libro *Walden* (al cual Coronel Urtecho le dedica el último capítulo de *Rápido tránsito*) cita esas palabras y dice que se trata de un lema utilizado por un antiguo emperador chino. Menciono esto porque da una idea muy acertada del espíritu ecléctico característico de Pound. Resulta también significativo por el

hecho de referirse a Thoreau, uno de los fundadores de la literatura de los Estados Unidos y contemporáneo del filósofo Emerson, nacido en 1817. El fragmento completo de Thoreau dice así:

Me levantaba temprano e iba a darme un baño en la laguna; era un verdadero ejercicio religioso y una de las mejores cosas que hacía. Se dice, por cierto, que en la bañera del rey Tching-Thang se había grabado a tal efecto: «Renuévate completamente cada día; una y otra vez y siempre» (Thoreau: 88).

Ezra Pound logró renovar la relación literaria que hasta entonces mantenía la poesía hecha en Estados Unidos con la de Inglaterra, tal como Darío hizo con España. Ambos «encontraron un justo medio —dice Coronel Urtecho—, un perfecto equilibrio, la moderna armonía entre la independencia y la disciplina, entre la novedad y la antigüedad» (1985: 136). Esta labor es más que evidente al abrir cualquiera de los libros que contienen algunos de los ensayos más vehementes de Pound, como por ejemplo «Qué siento respecto a Walt Whitman», aparecido a principios de siglo cuando el autor estaba cerca de los veinte años, y dejaba ver la claridad de sus intenciones:

En mis mejores momentos me limito a hacer un esfuerzo para que en los Estados Unidos renazca la belleza, la verdad, el valor, la gloria perdidos o temporalmente extraviados que fueron de Grecia, de Italia, de Inglaterra y el resto (Pound, 2001: 102).

Ambos, Pound y Darío, asumieron con vigor un trabajo de gran envergadura, al lanzarse a sus respectivas metrópolis culturales, y desde ahí, criticar las prácticas poéticas imperantes. Como bien lo señala Coronel Urtecho, se trató de terminar con una práctica poética de segunda mano, «de asimilar por completo la cultura europea, de americanizar, como quien dice, la tradición de Europa, haciéndola realmente universal, independiente de tiempos y lugares, de hábitos y costumbres o rutinas locales, dándole novedad, frescura, vida» (Coronel Urtecho, 1985: 136). Dos peligros, dice Coronel Urtecho, existían con respecto a la actitud

que tanto Darío o Pound pudieron haber tomado respecto a Europa: el primero era la barbarie, fruto de la huida, del «deseo de librarse de sus ataduras» (1985:136), pero el segundo era el del que «la añora, la desea, quisiera hacerla suya, reproducirla» (1985:136); de ese deseo sólo se obtiene la burda «imitación servil». Pues bien, para el nicaragüense, la opción fue el equilibrio «entre independencia y disciplina, entre la novedad y la antigüedad, entre la espontaneidad y la experiencia, entre la fresca nueva y la eterna» (Coronel Urtecho, 1985: 136).

El espíritu de independencia y originalidad de Pound ejerció una atracción magnética sobre Coronel Urtecho, que en las palabras preliminares de su antología de poesía norteamericana escribió:

su desenvolvimiento, como el de nuestra poesía a su manera, sigue un proceso de gradual independización de lo europeo y de progresiva adaptación al medio americano (Coronel Urtecho, 1949: 89).

Pound logró edificar una tradición poética plural y ecléctica, es decir, un *paideuma*, «a people's whole congeries of patterned energies, from their "ideas" down to the things they know in their bones, not a *Zeitgeist* before which minds are passive»⁹, dice Kenner (507). Un poeta debía congrega una cantidad tan amplia de referencias que semejava una «torre de innumerables vistas y congregación de alas que charlaban y cantaban», tal como Carl Shapiro llamaba a Pound, según recuerda Coronel Urtecho (1985: 143). Un ejemplo de esto se puede encontrar en los primeros libros de poesía que escribió Pound, como fueron *Lustra*, *Cathay* o *Hugh Selwyn Mauberley*, agrupados posteriormente en un solo tomo llamado *Personae*. Se trataba de reelaboraciones de poemas escritos por otros poetas, es decir, de «traducciones», pero dotadas de características muy especiales. De hecho, el término que da

⁹ «El total de las energías configuradas de un pueblo desde sus "ideas" hasta las cosas que conocen más de cerca; no un *Zeitgeist* ante el cual sus mentes permanezcan pasivas» (La traducción es mía).

nombre al libro, *Personae*, hace alusión a las «ingeniosas “máscaras del actor”, que le permiten asumir una iridiscente y cambiante diversidad de aspectos y actitudes de estilo, sean las de Guido Cavalcanti, Li Po o Propertio» (Matthiasson: XXIX). En *Personae* conviven traducciones o paráfrasis como las llamaba T.S. Eliot (17) de poetas de muy distinta índole, desde los trovadores provenzales, como Bertrán de Born, Arnaut Daniel hasta antiguos poetas chinos como Wu-Ti o Mei Sheng, este último nacido en el año 140 antes de Cristo. Por la forma tan peculiar en la que Pound decidió realizar las traducciones de esos poemas, en las que prácticamente *habla* desde otro, él mismo se transfigura en Dante o Tao Yuan Ming. Pound se mantuvo fiel a su *make it new*: vio al pasado con ojos nuevos para restaurar las categorías críticas y producir una poesía que ofreciera lo que «la época exigía»:

Él había empezado luchando por resucitar el fenecido arte de la poesía y renovar el cultivo del verso como ciencia: *gaya ciencia* de los medievales, estudiándola en los trovadores de Provenza, como Rubén Darío en los antiguos cancioneros españoles (Coronel Urtecho, 1982: 141)

Tal como escribió Ezra Pound en el poema «E. P. ode pour l' election de son sepulchre», que abre *Hugh Selwyn Mauberley* y que forma parte de *Personae*:

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace

Not, not certainly, the obscure reveries
Of the inward gaze;
Better mendacities
Than the classics in paraphrase!

En la traducción de Jesús Munárriz y Genaro Talens, dice:

La época exigía una imagen
De su acelerada mueca,
Algo para la etapa moderna,
No, en cualquier caso, una gracia ática;

No, ciertamente no los oscuros ensueños

De la mirada interior;
¡Mejor embustes
que perífrasis de los clásicos!

(Pound, 2000: 367)

El poeta T. S. Eliot recuerda el estado de cosas que, respecto a la poesía, se guardaba en los Estados Unidos: «En mis tiempos, los estudiantes de Harvard leían a los poetas ingleses de los años 1890, todos muertos. Nunca se llegaba a una poesía viva» (Gordon, 1989: 141). Es por eso que tanto Eliot como Pound partieron hacia Europa; este gesto tuvo una trascendencia decisiva para las letras de su país, y desde luego, para la literatura mundial. Una vez instalados en Inglaterra, por ejemplo, favorecieron la aparición de talentos como James Joyce. La influencia que ejerció Eliot alcanzó al entonces ya muy reconocido poeta irlandés Yeats, a quien animó «para que abandonara los encantamientos del ocaso celta y pasara a emplear ritmos venidos del habla y un lenguaje austero, tenso e irónico» (Pound, 2001: 12).

Pues bien, Coronel Urtecho siempre estuvo consciente de todos estos elementos, al emprender un trabajo de antologador o al reunirse con jóvenes escritores a orillas del río San Juan. A Coronel Urtecho le atraía el carácter esencialmente contestatario que la labor de Pound, ya fuera como crítico o como poeta, implicó: nada más y nada menos que su empeño por crear, como él mismo lo llamó alguna vez, un «Resorgimiento Americano». «Ante semejante despertar», decía Pound, «el Renacimiento italiano parecerá una tempestad en una tetera» (Coronel Urtecho, 1985: 152).

Dos pactos

Hay que señalar un hecho muy peculiar: tanto Ezra Pound como el mismo Coronel Urtecho escribieron en su juventud poemas que representaron un rompimiento con sus antecesores «Un pacto» y «Oda a Rubén Darío» —destinados ambos a cuestionar el legado poético de Whitman y Darío, respectivamente. Aunque más adelante escribiré con detalle sobre la «Oda a Rubén Darío», quiero extenderme en torno de las correspondencias entre estos dos poemas.

Pound establece en su poema un claro enfrentamiento con la figura de Walt Whitman, enfrentamiento que, desde luego, ha de tomarse con sus debidos matices. En un temprano ensayo publicado en 1909, Pound había escrito del autor del «Canto a mí mismo» que «al igual que Dante, escribió en “lengua vulgar” con una métrica nueva. El primer gran hombre en escribir con el lenguaje de su pueblo» (2001: 103). El poema dice:

I make a pact with you, Walt Whitman—
 I have detested you long enough.
 I come to you as a grown child
 Who has had pig-headed father;
 I am old enough now to make friends.
 It was you that broke the new wood,
 Now is a time for carving.
 We have one sap and one root—
 Let there be commerce between us.

La traducción de Coronel Urtecho y Cardenal dice:

Haré un pacto contigo, Walt Whitman—
 Te he detestado ya bastante.
 Vengo a ti como un niño crecido
 Que ha tenido un papá testarudo;
 Ya tengo edad de hacer amigos.
 Fuiste tú el que cortaste la madera,
 Ya es tiempo ahora de labrar.
 Tenemos la misma savia y la misma raíz—
 Haya comercio, pues, entre nosotros.

(Cardenal y José Coronel Urtecho, 1983: 21)

Si es evidente el reconocimiento de Pound hacia Whitman, cuando escribe: «Fuiste tú el que cortaste la madera», también existe en el poema una actitud crítica, ya que Pound reconoce que Whitman cortó por vez primera la madera e inmediatamente después afirma que será él quien habrá de «labrarla», es decir, de hacer el trabajo más cuidadoso. Otra tarea pendiente de Pound es la de «hacer amigos», amigos literarios. Alguna vez puso por escrito los nombres de estos amigos, cuando escribió: «En lo personal, pudiera estar muy contento de ocultar esa relación con mi padre espiritual y alardear de unos ancestros más afines: Dante, Shakespeare, Teócrito, Villon» (Pound, 2001:102). Un sentido muy interesante de la tradición: una asociación de amigos, no una imposición. El «papá testarudo», terco, era tal vez demasiado afirmativo y poco exquisito para el gusto de Pound. Así lo indica en su ensayo «Qué siento respecto a Walt Whitman» (Pound, 2001: 101), publicado en 1909:

Veo en él al poeta de los Estados Unidos [...]. Whitman *es* los Estados Unidos. Su crudeza es un hedor excesivamente grande, pero *es* los Estados Unidos [...]. Es repugnante. Es una píldora en exceso nauseabunda pero cumple su misión [...]. Es un genio porque tiene la visión de lo que es y de cuál es su función. Se sabe un comienzo y no una obra terminada en el sentido clásico (Pound, 2001: 102).

Pound lanza la afirmación más contundente de ese ensayo cuando afirma: «Lo honro porque me profetizó, mientras que yo sólo puedo reconocerlo como un antepasado de quien debo mostrarme orgulloso» (Pound, 2001: 101). «Un pacto» contiene en sí un reconocimiento y una afirmación, y resultó, en definitiva, un corte mucho más duro que el de Coronel Urtecho. El poema del nicaragüense es más sutil en su crítica; pareciera en ocasiones dar rodeos para decir lo que quiere decir.

Pese a todo, al escribir su «Oda a Rubén Darío», Coronel Urtecho tomó una posición notablemente crítica respecto al padre fundador. Las repercusiones de este poema,

aparecido en la segunda década del siglo XX, fueron de radical importancia para el posterior desarrollo de las letras nicaragüenses. En una parte de la oda, dice:

Burlé tu león de cemento al cabo.
Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas,
y no de perlas. Te amo.
Soy el asesino de tus retratos.

(1970:16)

José Coronel Urtecho buscaba con ansia dar un paseo con sus novias por los jardines de Darío y tratar mal, muy mal, a los cisnes:

En tus jardines
donde antes de morir rezaste al cabo—
donde yo me paseo con mi novia y soy irrespetuoso con los cisnes

(1970:18)

Ciertamente la oda citada está encaminada a resucitar a Rubén Darío mediante el despojamiento de la pompa oficial que devino arreglo fúnebre y que, sobre su tumba y su obra, se habían encargado de alzar los secretarios y burócratas de la cultura de ese país (Cuadra Downing: 45). Por otra parte, dentro de la oda encontramos una imagen que por sí sola deja de manifiesto la manera en que esta generación de poetas nicaragüenses cobró conciencia de sí misma:

Entonces comprendimos la tragedia.
Es como el agua cuando
inunda un campo, un pueblo
si alboroto y se entra
por las puertas y llena los salones
de los palacios —en busca de un cauce,
o del mar, nadie sabe.

(1970:17)

Esa era la tragedia. Ellos eran el agua derramada, en busca de un cauce, o el mar, «nadie sabe». Era también el punto de arranque de una nueva generación, compuesta por jóvenes en busca de frutos nuevos: «Comíamos tus peras de cera. (¡Oh tus sabrosas frutas de cera!)» (1970:16). El poeta intentaba comer frutas verdaderas --naranjas reales-- peleando por nombrar, recuperar, tocar de nuevo y decir: «Por vez primera comimos naranjas» (1970:16).

Como escribe Mejía Sánchez, «el uno va contra Walt Whitman, el otro contra Rubén, y luchan contra ellos enarbolando esas mismas armas que Whitman y Rubén inventaron y perfeccionaron» (1976: 196). Una de esas «armas» es la crítica; gracias a estos dos poetas tutelares pudo romperse la retórica imperante a fines del siglo XIX. ¿Cuál fue, en definitiva, la lucha que libraron tanto Whitman como Darío? En lo que respecta al primero, su obra es importante debido a que «representa un rompimiento con la tradición de los poetas ingleses, es el creador de otro lenguaje, el inglés de los norteamericanos, y es al mismo tiempo el iniciador de otra palabra, de otras sensaciones» (Mejía Sánchez, 1976: 196). El segundo, por su parte, llevó a cabo una labor de cuestionamiento profundo de la poesía española y sacó del marasmo retórico palabras refulgentes, placenteras y vivas.

IV

LA TRADUCCIÓN, EL SIGNO SANO

Es ante todo por el interés por lo americano y por presentar a América a la otra América, que nos hemos tomado el trabajo de traducir esta antología. Y para colaborar en esa común tarea de los americanos: el descubrimiento común de un continente

ERNESTO CARDENAL Y CORONEL URTECHO

El primer acercamiento del Coronel Urtecho con una lengua extranjera se dio alrededor de los 15 años, en una de las tantas revistas francesas que su madre acostumbraba leer la *Revue des Deux Mondes*. Como él mismo lo señaló en una entrevista con Manlio Trado, esas lecturas le permitieron incursionar en ámbitos literarios más amplios que aquellos que se ofrecían en el centro de estudios al que asistió: «Yo tenía revistas francesas y hasta eso me servía para apartarme un poco de lo que los jesuitas me daban, que era un ambiente más castellano, más español, más restringido» (Tirado: 32). Su interés por ámbitos literarios ajenos al hispánico le llevó a desear irse a Francia, aunque al final, junto con su hermana y su madre, decidieran viajar, en 1924, a San Francisco, California, donde pasaron cerca de cuatro años. A pesar de que intentó estudiar formalmente en la Universidad de California, desistió al ver la forma en la que los profesores introducían a los jóvenes en la literatura, como contó en la entrevista:

En manos de ellos la literatura española deja de ser literatura y se convierte en una materia de enseñanza insoportable, es como un cadáver al que le hacen la disección (Tirado: 41).

Esta situación lo llevó a estudiar por su cuenta y aprender inglés leyendo directamente a los poetas norteamericanos. Su tiempo en los Estados Unidos está contado deliciosamente en su libro *Rápido tránsito*, aprendizaje que más tarde recordaría: «Fui informándome, enterándome, conociendo un poco por mi cuenta, sin dirección de nadie.

Me dirigieron los mismos poetas» (Tirado: 45). Esta es, a muy grandes rasgos, la forma en la que el poeta nicaragüense comenzó su incursión en literaturas ajenas al ámbito hispánico.

Como ya lo he señalado, a la par del trabajo de creación poética, Coronel Urtecho llevó a cabo una muy importante labor de traducción. Esto se puede apreciar en las numerosas traducciones que realizó, una parte importante de las cuales fue integrada en el mismo volumen de su propia obra poética: *Pol-la D'ananta katanta paranta*, donde se incluyeron poemas de T. S. Eliot y Thomas Merton, así como de Claudel, Sandburg, Whitman y Pound, entre otros. Al parecer, la idea que Coronel Urtecho tenía de «obra poética» no marcaba diferencias entre la traducción y la creación. El subtítulo del libro es «Imitaciones y traducciones». Tal como ha escrito José Miguel Oviedo en su ensayo «Las voces múltiples de Coronel Urtecho»:

En realidad, lo que hace Coronel es apropiarse de las obras ajenas y convertirlas en cosa suya [...]. Entabla un diálogo con un contexto de textos, suyos o no. No es de extrañar que a la cabeza de su libro, ponga dos artes poéticas (de Marianne Moore, de Delmar Schwartz) que expresan perfectamente la suya (Mejía Sánchez: 220).

Varios años después de aparecida la antología *Panorama y antología de la poesía norteamericana*, publicada en el año de 1949, Coronel Urtecho le propuso a Ernesto Cardenal un nuevo trabajo de selección con vistas a armar una nueva antología que fuera, como se lee en su prólogo, «más extensa y más completa» (Cardenal y Coronel Urtecho, 1949: 11) Y tenían razón: en la poesía norteamericana muchas cosas habían pasado desde 1949 y toda una nueva generación de poetas había hecho acto de presencia en las letras estadounidenses. Se trataba de jóvenes poetas como Allen Ginsberg, Frank O'Hara, Gary Snyder, Denise Levertov y Lawrence Ferlinghetti, que estaban llevando a cabo una tarea de revitalización de la poesía de los Estados Unidos. Sobre el motor que los movió a realizar la antología, Ernesto Cardenal escribió como se señala en el epígrafe que abre este apartado: «Es ante

todo por el interés por lo americano y por presentar a América a la otra América, que nos hemos tomado el trabajo de traducir esta antología. Y para colaborar en esa común tarea de los americanos: “el descubrimiento común de un continente”» (Cardenal y Coronel Urtecho, 1949: 12).

La traducción es indudablemente un signo sano; una señal de interés y atención hacia el entorno. Desde inicios de la década de los treinta, podía apreciarse con claridad la importancia que, tanto Coronel Urtecho como el grupo de jóvenes que integraban el movimiento de vanguardia, le dieron a la traducción, como puede leerse en su «Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense», publicada en 1931. Vale la pena transcribir el fragmento completo donde se hace referencia a la traducción. El grupo de vanguardia sostenía que uno de sus objetivos era:

Dar a conocer la técnica de vanguardia que domina el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua, a pesar de que ella permitiría a los jóvenes expresar sus emociones personales y su sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso. Esto se hará traduciendo nosotros mismos, de las lenguas que conozcamos, poesía que nos sirva, no como modelo a imitar, sino como ejemplo de libertad que seguir, y dando corrimiento a los libros de arte y literatura que reflejen el espíritu nuevo de otras naciones (Verani: 160).

Coronel Urtecho escribió, parafraseando una idea de Pound: «Una gran época literaria va precedida, generalmente, de una gran época de traducciones» (1985: 142). Nada más cierto en este caso, debido a que la labor de traducción de Coronel Urtecho y Cardenal posibilitó la aparición de nuevas generaciones de poetas. Un caso especialmente importante es la traducción que hizo Coronel Urtecho de un texto central para el devenir de la poesía norteamericana del siglo XX: «El verso proyectivo», del poeta estadounidense Charles Olson. Aunque publicado en su idioma original en el año 1950, apareció por primera vez en español en la traducción de Coronel Urtecho para la revista peruana *Haravec*, en el año de 1967

(Olson, 1983: 29). Este texto resultaría, en efecto, de capital importancia para el desarrollo de la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo y, en gran medida, de la poesía moderna. Su lectura permitió la aparición de textos como *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal. Charles Olson, poeta norteamericano nacido en 1906, perteneció a la generación inmediatamente posterior a la de los iniciadores del modernismo norteamericano, Pound, Williams, Stevens y Eliot, representa la continuación de la labor innovadora de los fundadores de aquel movimiento poético. Olson se propuso rescatar la «respiración normal» del habla cotidiana; para él, la cuestión ya no radicaba en cómo hacer el corte de verso ni de la línea, sino en seguir el ritmo respiratorio, que es, para él, la unidad específica del poeta y del poema (Fauchereau: 276).

Como expondré en la parte dedicada al análisis del poema de Coronel Urtecho, la influencia del ensayo de Olson es vital para una lectura de «Pequeña biografía de mi mujer».

Para rastrear la historia de este encuentro hay que remontarnos un poco atrás, ya que en el año de 1949 José Coronel Urtecho publicó en Madrid una gruesa antología titulada *Panorama y antología de la poesía norteamericana*. Un hecho destacable: todas las traducciones contenidas en el libro son del propio Coronel Urtecho. Los poemas incluidos están anteceditos por una extensa presentación que recorre la historia de la poesía de los Estados Unidos a través de grandes apartados que van desde la poesía de la época independentista hasta la poesía más reciente del siglo XX. Sin embargo, como poetas *novísimos* figuran tan sólo Wallace Stevens y William Carlos Williams. Un poeta no aparece entre los antologados, a causa, probablemente, de la escasa circulación que en su propio país tenía su obra, pese a que en el año de 1947 se publicó *Llámenme Ismael*, de Charles Olson, «una perla de libro. Una perla del Pacífico: dura y brillante», advierte su traductor, Héctor Manjarrez, en una nota introductoria del libro (Olson, 1977: 9).

No sería sino hasta la aparición de «El verso proyectivo» que Charles Olson gozó de un reconocimiento mayor. Así, un año después de aparecida la antología preparada por Coronel Urtecho, vería la luz, en el año 1950, en las páginas de la revista *Poetry*, número 3, el ensayo de Olson. Este texto ayudaría más adelante al propio Coronel Urtecho a revisar, mediante un ejercicio crítico, la escritura de un poeta muy cercano a él, Ernesto Cardenal, cuando escribió la nota introductoria de *El estrecho dudoso*.

Tal como ha señalado el poeta y editor argentino, Hugo Gola, este ensayo de Olson «viene a ser el manifiesto seminal de gran parte de los poetas jóvenes, tanto de los ingleses como de los norteamericanos, que escriben hoy día» (Gola: 29). Por cierto, quiero hacer una puntualización para destacar la importantísima labor que Hugo Gola ha llevado a cabo como editor, divulgador y traductor, primero en la revista *Poesía y Poética* y posteriormente en *El poeta y su trabajo*. Ha sido por medio de múltiples traducciones y ensayos aparecidos en sus páginas como los lectores mexicanos hemos tenido acceso a la obra de muchos de los poetas norteamericanos mencionados en esta tesis, así como la publicación íntegra en uno de los números de *Poesía y poética* del poema «Pequeña biografía de mi mujer». Estoy convencido de que para hablar de Hugo Gola se pueden usar aquellas palabras que Kenneth Rexroth empleó para hablar de Williams: «Él ha sido un poeta taoísta: *El agua siempre busca el lugar más bajo y erosiona las montañas*» (Rexroth: 78).

Por último, anoto que el trabajo de la traducción ha recorrido el camino inverso, es decir, la poesía hecha en Nicaragua ha sido también traducida al inglés, y en manos de sus grandes poetas, como es el caso, precisamente, de Kenneth Rexroth, quien tradujo a Ernesto Cardenal o de Thomas Merton, quien hizo lo mismo con la poesía de Pablo Antonio Cuadra y Alfonso Cortés. (Coronel Urtecho, 2002: 9)

V

LA OBRA POÉTICA DE CORONEL URTECHO, POESÍA A LA MANERA DE AGUA

El juicio estúpido y provinciano del arte se apoya en la creencia de que el gran arte debe parecerse al arte que ha aprendido a respetar

EZRA POUND

El río San Juan recorre parte del territorio nicaragüense, «conectando al Gran Lago de Nicaragua y al de Managua y casi al Golfo de Fonseca con el Atlántico» dice Coronel Urtecho en su «Pequeña biografía de mi mujer» (PBM: v. 190). El río corre cercano a la frontera sur con Costa Rica y su cauce dejó huella en la obra del poeta, como se puede ver en varios de sus poemas, cuentos y ensayos, históricos o literarios. El río y la escritura del poeta comparten más de una coincidencia, ambos son multiformes, caracolean en busca de nuevas cuencas. «Again is the magic word»,¹⁰ escribió William Carlos Williams, (1992:135) nada más cierto para hablar de la poesía de José Coronel Urtecho, su obra es un permanente comienzo, una obra que ha cumplido la tarea de ser una especie de epicentro permanente para las generaciones posteriores.

En su poesía, al igual que en su vida, Coronel ha ensayado también todos los caminos, sin quedar nunca satisfecho. Burlesco, popular, hermético, humorista, serio, surrealista, clásico, su arte, lo ha sido todo con una variedad de tonos que mueve a la comparación con Picasso. Es un acosar por todos lados a la poesía para rendirla, como el amante a tuestas que nunca sabe exactamente dónde tendrán efecto sus caricias (Cuadra Downing: 57).

Herederos del sismo propagado por la obra de Darío, los poetas que integraron el movimiento de vanguardia nicaragüense no se dedicaron a emprender una lucha sin cuartel

contra Rubén, sino contra los que se dedicaron a eternizarlo en un gesto declamatorio. Coronel Urtecho comprendió que su tarea era negar al viejo Darío para hacerlo siempre presente. Transgredir el pasado es, como ya lo señaló Octavio Paz, la tradición del arte en Occidente a partir de la Modernidad, y esa idea se plasma en la expresión que el poeta mexicano acuñara de la *tradición de la ruptura*: «La razón crítica es nuestro principio rector — sostiene Paz— pero lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica misma. Nos rige en la medida en que se desdobra y se constituye como objeto de análisis, duda, negación» (Paz, 1974: 47).

Coronel Urtecho reconoció la profundidad de la raíz que lo unía con su antecesor, Darío. La raíz era, básicamente, una *actitud* ante la literatura, una actitud crítica; obviamente las preocupaciones estilísticas y formales fueron distintas, pero es posible ver el estrecho — nada dudoso— en el que se hermana Darío y ese grupo: la posibilidad de ser contemporáneos del resto de las literaturas. En este sentido, Darío se volvió precursor y a la distancia, compañero y socio de la búsqueda que a fin de cuentas la generación del Coronel Urtecho prolongó y continuó por nuevos caminos. En la carta que más tarde se utilizó como prólogo a la edición del libro de Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*, Coronel Urtecho hace una acotación sobre este punto:

Para mí es, por ejemplo, un hecho significativo —seguramente relacionado con la idea del Estrecho Dudoso y la posición geográfica de Nicaragua — que esa abertura al mundo y a lo extranjero haya sido una de las características principales de la poesía nicaragüense, desde Rubén Darío (Cardenal, 1982: 36).

Podemos ahora acercarnos al análisis de las diversas etapas existentes en la poesía de Coronel Urtecho, separando cada una de ellas y enumerándolas como si de oleajes se tratara. Olas entretejidas que son al mismo tiempo las de su obra y las del río San Juan.

¹⁰ «Otra vez, son las palabras mágicas» (La traducción es mía).

Primer oleaje

Tras la etapa inicial identificada por la «Oda a Rubén Darío», Coronel Urtecho escribió otros poemas más arriesgados, como «Obra maestra», de 1928, conformado tan sólo por una gran letra *o*, y bajo la cual se lee: «¡cuánto me ha costado hacer esto!». Este texto, imbuido por un marcado tono lúdico presente en los movimientos de vanguardia, tuvo como misión minar la ortodoxia que dominaba las letras de esa nación centroamericana.

O

¡cuánto me ha costado hacer esto!

(Coronel Urtecho, 1970: 23)

Dentro de esta etapa se encuentra también el conjunto de poemas llamado «Parques» de los cuales sólo incluyó tres en la recopilación de su obra, *Pol-la D'ananta katanta paranta*, a partir de lo que al parecer fue un grupo más numeroso. Se trataba de poemas en versos rimados, estructurados con imágenes de una naturaleza fuertemente surrealista. Aparecieron entre 1925 y 1927 y fueron escritos, al igual que la «Oda a Rubén Darío», durante la estancia del poeta en la ciudad de San Francisco, California. Al mismo tiempo continuaba con sus lecturas de poesía francesa: «toda la poesía francesa que podía conseguir» (Tirado: 77). Un ejemplo del conjunto «Parques» es «Parque No. 1»:

Lindas telefonistas las azucenas
hablan por sus bocinas de porcelana más
con las focas locas y antiguas sirenas
de la perfumería de la mañana

(Coronel Urtecho, 1970: 27)

Los elementos persistentes en este grupo de poemas son los árboles, las flores, los caminantes. Estos poemas, sin duda, se inspiran en la creación de tipo surrealista, como el «Parque No. 10»:

La vida tiene innumerables caras
 como la novia que soñamos todos,
 el 1 es como el 3 y las cucharas
 las armas de defensa de los codos.

(Coronel Urtecho, 1970: 31)

El poeta habla en estos poemas del mar, de las focas trastocadas, según su particular visión, en sirenas; pero también están presentes las multitudes, a las que contraponen con su soledad, la soledad del joven poeta que recorría las calles, los parques y las playas de San Francisco, asombrado por la vida agitada de la ciudad.

Segundo oleaje

Un nuevo movimiento en la corriente del río de Coronel Urtecho lo llevó a realizar giros inesperados como los poemas agrupados en «Odas y canciones», en ellos es clara la intención de recuperar las composiciones populares nicaragüenses. El poeta Joaquín Pasos lo recuerda así: «Durante esa época, nosotros buscábamos acuciosamente nuestro arte nacional entre los pequeños vestigios de poesía popular que habíamos heredado del tiempo colonial, y agrega que los elementos formales que encontraron en esa poesía fueron básicamente la rima en serie y el valor sugerente de la rima» (Cuadra Downing, 1949:58).

Jóvenes como Pasos y Coronel Urtecho, pertenecientes a la vanguardia nicaragüense, tuvieron entre sus intereses el rescate de cierto acento popular, de ciertas estructuras métricas propias de las canciones populares. Un interés sesgadamente nacionalista los había llevado al pueblo, y ese contacto con el pueblo les daba vitalidad y humor. Como ya lo había apuntado Pablo Antonio Cuadra en su texto «Dos perspectivas»: «Queremos terminar con una

generación llorona. Que surja una generación libre y alegre» (Schwartz: 242). De manera que, tras sus primeros poemas, llenos de reto y destinados a hacer mella en el estado de cosas imperante, la poesía de Coronel Urtecho pasó a una etapa netamente estructurada, con construcciones rítmicas salidas de las canciones de cuna que cantaban las nodrizas indias, así como de las leyendas, los dichos populares y las adivinanzas, tal como se puede ver en el poema «Cantada»:

Por ti me he vuelto sincero
 como en la guerra el guerrero
 y en el mar el marinero.

Porque en la ley de la tierra
 cada cosa en su lugar,
 como el guerrero en la guerra
 y el marinero en el mar.

(Coronel Urtecho, 1970: 45)

Estas canciones de cuna jugaban mucho con las rimas, como las *nursery rhymes* inglesas, formadas por rimas en cadena o aliteraciones en gran escala. Estas composiciones fueron consideradas como la única forma métrica auténtica nicaragüense y se prestaba admirablemente a la expresión de sentimientos burlescos, según ha señalado Cardenal (Cuadra Downing, 1949:58). Con estas preocupaciones e intereses precisamente, Joaquín Pasos y Coronel Urtecho compusieron una obra plenamente burlesca: *La Chinfonía burguesa*, en cuya primera parte, llamada «Preludio en forma de burgués», se lee lo siguiente:

O
 O s O
 8
 8
 bolo bobo
 Chon
 Patachón
 chon chon chonete
 7
 Don
 Napoleón de los trapos
 Don
 León de los perrozompobos
 Don Melón
 Don Bombín
 dín
 dín
 bacín
 belín
 tililín
 Fin

(Coronel Urtecho, 1970: 142)

Una de las obras más conocidas de este conjunto es la «Pequeña oda a tío Coyote», tomado de un «cuento de camino» que en Nicaragua suele contarse a los niños. En ella se cuenta la historia de un coyote aficionado a las frutas maduras:

¡Salud a tío Coyote,
el animal Quijote!

Porque era inofensivo, lejos de la manada,
perro de soledad, fiel al secreto
inquieto
de su vida engañada
sufrió el palo, la burla y la patada

Fue el más humilde peregrino
en los caminos de los cuentos de camino

(Coronel Urtecho, 1970: 42)

Tercer oleaje

Un remolino más en la corriente del río lleva la obra de Urtecho hacia nuevas rutas. Así, tras la elaboración de poesía basada en formas poéticas populares se dirige hacia el clasicismo; como señala Cardenal, en la obra de Coronel se produce «un retorno a las formas clásicas junto con una visión serena y desengañada de la vida que sucedió al retiro de sus sueños políticos [...]. Fue ese el periodo de los sonetos escritos desde la margen del río San Juan que cantaban la vida sencilla del campo, el río, el roble seco que vuelve a florecer, los quehaceres domésticos, la esposa, todo lo que hay de más estable y permanente en la naturaleza» (Cuadra Downing, 1949: 60). «Idilio en cuatro endechas» o la serie «Sonetos de uso doméstico» compuestos en esa estrofa clásica son ejemplos de esta vuelta a la tradición. Como apunta Cardenal, el primer grupo de sonetos, entre los que se incluyen «Mater amabilis» o «La cazadora», está dedicado en su mayoría a la esposa de Coronel Urtecho; el resto hablan de los sucesos de la vida cotidiana del poeta. Están presentes también las referencias a las actividades domésticas, como en «Rústica Conjux»:

Qué bien llevas tu rango de señora
junto con tus oficios de vaquera

(Coronel Urtecho, 1970: 42)

Hay que señalar un hecho peculiar: el grupo de cinco poemas dedicados a su mujer establecerá de una manera muy clara una serie de temas que el poeta abordará años después en el largo poema hacia el que este trabajo se acerca: «Pequeña biografía sobre mi mujer». Sin embargo, y a pesar de que tanto en ese poema en particular como en el conjunto de poemas reunidos bajo el nombre *Sonetos de uso doméstico*, el objeto poético es el mismo: su esposa, la forma en que lo aborda es completamente distinta. Uno de los poemas con los que abre

Sonetos de uso doméstico, «Mater amabilis», el poeta presenta una visión irónica sobre él mismo y las tareas domésticas que su esposa realiza en casa:

Mi señora, tan luego se levanta
va a cazar un venado matutino
[...]
y después el marido, que es poeta
cuando regresa la mujer que adora
en un soneto clásico relata
la bella hazaña de la cazadora

(Coronel Urtecho, 1970: 82)

En varios de estos poemas, como en «Sol de invierno», la mirada del poeta se posa en la naturaleza, en sus ciclos, pero lo hace siempre empapada por un tono apesadumbrado, como cuando, tras un fugaz momento de calidez en medio del invierno, se imponen nuevamente el frío y la penumbra:

Mas qué pronto la dicha se termina!
La alegría del sol brilla un momento:
vuelve la oscuridad, la lluvia, el viento

(Coronel Urtecho, 1970: 91)

Cuarto oleaje

Encontramos más adelante los *Cometas de ramos tristes*, poemas de una naturaleza completamente híbrida, que presentan un perfil anfíbio. Ya no se trata de estructuras clásicas: se apunta hacia nuevas y arriesgadas decisiones con respecto al uso del espacio de la hoja y la disposición gráfica de las palabras. En este conjunto de poemas Coronel Urtecho elabora estructuras problemáticas, dado que en un mismo poema se pueden presentar diversas disposiciones estróficas, tercetos y cuartetos, además de inserciones de citas en inglés. Estas características son indicios de un alejamiento paulatino de las formas

tradicionales que culminará en los poemas completamente imaginistas o *exterioristas* de los años cincuenta. Este hecho no pasó desapercibido para Ernesto Cardenal quien apuntó que en ellos se daba testimonio del inminente surgimiento de una poesía de nuevo tipo en el río de la obra de José Coronel Urtecho: «La obra que se espera [...] aún está sin escribir (un nuevo ciclo de poesía se anuncia ya)» (Cuadra Downing, 1949: 66).

Este conjunto aparecido tras la incursión en el clasicismo penetra en la oscuridad del subconsciente con más riqueza que antes. Entre estos poemas se encuentra «Retrato de la mujer de tu prójimo», con una construcción cada vez más libre de estructuras rimadas y una distribución estrófica variada, además de estrofas completamente narrativas. Otro poema notable es «Hipótesis de tu cuerpo», un poema profundamente erótico, de raigambre gongorina, como se puede ver en los versos finales:

Confieso que te arribo puerto si subterráneo
 como a la roca en sueño vegetal dormida viva
 tengo mi casa ahí donde mi araña espero ciego
 lo mismo vivo o muerto que tu secreto como silencio

(Coronel Urtecho, 1970: 108)

Quinto oleaje: el exteriorismo

Una vez pasadas las enérgicas incursiones experimentales de los primeros años de la *vanguardia* nicaragüense y la poesía tradicional y clásica, tuvieron que transcurrir varios años para que el influjo de la poesía norteamericana derivada del imaginismo diera sus primeros grandes frutos en la obra de Coronel Urtecho, cuyo resultado fue bautizado con un nombre: *exteriorista*. Ernesto Cardenal la llamó así debido a la preocupación evidente que esta poética mostraba por las imágenes del mundo exterior, concreto y palpable. Como el mismo Cardenal escribió en el prólogo a su antología *Poesía nicaragüense*, la poesía de este periodo es «objetiva, narrativa y anecdótica», encuentra su materia en el manejo de «elementos de la vida

real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos». Es el caso de este fragmento de «Ciudad Quesada», poema compuesto por la enumeración de una extensa serie de cifras, informes, listas, catálogos:

40. 000 habitantes en 1961
 8. 000 km de extensión del Cantón
 4. 500 m. m. de precipitación pluvial por año, con lluvias bien repartidas a lo largo del año
 26 ríos que nutren 639 km lineales de valles fértiles donde pastan invierno y verano 62. 000. cabezas de ganado distribuidas en 369 fincas

(Coronel Urtecho, 1970: 159)

En función de su «exteriorismo», se podría compartir lo que un crítico argentino ha dicho respecto a la obra de Ernesto Cardenal:

Así pues su lenguaje es elección y supresión por lo tanto de aquellos materiales de lo que podría denominarse «lenguaje figurado», en cuanto éste no sirve a la expresividad de lo real-concreto que se quiere comunicar (Promis: 75).

Ernesto Cardenal sostiene que, como contraparte, se encuentra la poesía *interiorista*, una poesía subjetivista, hecha con palabras abstractas como las que históricamente han sido tenidas por «poéticas»: *rosa, piel, ceniza, labios, amargo, tacto, espuma*. Comparemos con el uso del lenguaje que realizó José Coronel Urtecho en esta nueva etapa poética, por ejemplo en los primeros versos del «Discurso sobre Azorín para ser traducido en lengua náhuatl»:

Esto
 es una carta a Jesús Maravilla, obrero, indígena de
 Chinandega, de Nicaragua
 quien me pide noticia de Azorín y una fotografía
 Quiere escribirle una canción, con letra mía, en náhuatl
 Y este es el tema de la canción

(Coronel Urtecho, 1970:176)

La obra de Coronel Urtecho dotó de un tono distinto a la poesía nicaragüense, lo cual resulta evidente si se compara con el resto de las propuestas poéticas de la vanguardia hispanoamericana, aunque la inercia de los profesores, los planes de estudio y el poco interés en descubrir otros territorios marginen todavía esa propuesta del canon de la creación poética latinoamericana. El exteriorismo de Coronel Urtecho es evidente en la etapa que llamo de «madurez». Se trata del resultado último de la estrecha relación que él estableció con cierta línea de la poesía norteamericana. Otro poemas que pueden incluirse en esta etapa son el «Pésame a Luis Rosales por la muerte de Leopoldo Panero» o «Febrero en la Azucena», que termina así:

Han florecido las yedras y las enredaderas de la mon-
taña. Amapolas. Veraneras.
Han florecido las orquídeas.
Polen
[...]
Misterio
Verano en la Azucena

(Coronel Urtecho, 1970:157)

En «Pequeña biografía de mi mujer», la vida en común que llevó con su esposa, María Kautz, nacida en Nicaragua de origen alemán, logra desplegarse gracias al tratamiento directo del entorno, en el que existen objetos y personas, el río, los botes y las canoas, los tractores, los niños. En el centro de este largo poema palpita la necesidad de *decir* a su mujer, *decir* al río, decirlo todo y que todo encuentre su lugar en él. «Pequeña biografía sobre mi mujer» es, sin lugar a dudas, una verdadera obra maestra de la poesía en lengua española.

Sobre este tipo de poemas extensos, Octavio Paz escribió: «Para el gusto moderno la poesía es ante todo concentración verbal y por eso el poema largo se enfrenta con una dificultad insuperable reunir extensión y concentración, desarrollo e intensidad, unidad y variedad» (Paz, 1965: 180). Tales elementos están presentes en «Pequeña biografía de mi

mujer». Ciertamente, el poema de larga extensión —ya en su momento Eliot llamó poema de «cierta extensión» a los *Cantos* de Pound— implica una lucha constante por parte del poeta para mantener, si no un tema, sí una intensidad que eslabone las partes. Esta unidad no se realiza sólo en lo identificable, lo temático, sino en la intensidad, precisamente el ritmo, la entonación de la lengua desde una posición nueva.

La aspiración por parte del poeta a que todo tipo de materias, personas y objetos penetren en el cuerpo del poema es evidentemente uno de los deseos que mueven la «Pequeña biografía de mi mujer». A sus versos les vienen muy bien aquellas palabras con las que Paz se refirió a los versos de Williams, los cuales se encuentran «Poseídos tanto por el deseo de *decir* la realidad (norte)americana como por el deseo de *hacerla*, son la descendencia contemporánea de Whitman» (Paz, 1991: 300).

VI

«PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE MI MUJER»

Realizar es decir, vivir y convivir en su poesía de libertad.

JOSÉ CORONEL URTECHO

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

PABLO ANTONIO CUADRA

Para dar inicio a la lectura del poema «Pequeña biografía de mi mujer» y dado que el objetivo de esta tesis es demostrar la influencia de la poesía norteamericana, en especial la que se deriva del imaginismo, particularmente a través de poetas como Ezra Pound, William Carlos Williams y posteriormente Charles Olson, resulta oportuno hacer una recapitulación de los aspectos expuestos hasta ahora. Hay que recordar la importancia otorgada por el movimiento imaginista a la economía de lenguaje, a la fidelidad al objeto, al no obscurecer nunca la imagen mediante ornamentaciones retóricas. Ezra Pound lo sintetiza de la siguiente manera: «El objeto natural es siempre el símbolo *adecuado*» (1970: 10). Como resultado de esto, la poesía gana condensación gracias a una economía de medios expresivos, y se torna «voluntariamente refractaria a todo tipo de simbolismo, austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior» (Cardenal, 1982: 21). En otras palabras, hay que presentar las «particularidades con exactitud y no ocuparse de vagas generalidades, por magníficas y sonoras que sean. Producir poesía que sea sólida y clara, nunca borrosa o indefinida» (Pound, 1079: 7). A ello se agrega la posibilidad de incluir el habla natural dentro del poema. La cosa misma «sin profecía», como escribió William Carlos Williams en su largo poema *Paterson*:

In March—
 the rocks
 the bare rocks
 speak!
 —it is a cloudy morning.
 He looks out the window
 sees the birds still there—
 Not prophecy! NOT prophecy!
 but the thing itself!

(Williams, 1992: 206)

En mi traducción dice:

En marzo—
 las rocas
 las rocas desnudas
 ¡hablan!
 —es una mañana nublada
 se asoma a la ventana
 ve pájaros ahí todavía—
 ¡Sin profecía! ¡SIN profecía!
 ¡sino la cosa misma!

William Carlos Williams insistió en el deseo que movía a la poesía imaginista, su voluntad por *hacer ver*, por hacer *suced* dentro del poema; como él mismo resume: «Uno no puede decir qué significa un hecho particular, pero si se *lo ve suceder ante uno*, puede inferirse que ese es el tipo de hechos que se dan en el área. En eso consiste el imaginismo» (Williams, 1987: 63). Por su parte, Charles Olson realizó una aportación significativa al insistir en la importancia que dentro del poema tiene el habla: «lo sólido del verso, es el secreto de la energía de un poema, puesto que ahora un poema tiene, por el habla la solidez, todo en él puede ahora ser tratado como sólidos, objetos, cosas» (Olson, 1983: 36).

Me parece que existe una continuidad en la poética de estos tres poetas (Pound, Williams y Olson). Todos ellos queridos y admirados por Coronel Urtecho, se han hecho presentes de manera constante en las reflexiones que él hizo en torno de la poesía. Tal como

trataré de demostrar a continuación, el poeta asimiló en el poema «Pequeña biografía de mi mujer», además de los elementos propuestos por Pound y Williams, y otros tantos propuestos por Olson en el ensayo «El verso proyectivo». Mi lectura del poema, luego de una exposición general sobre su estructura, tendrá como ejes la preocupación por la imagen concreta y el habla coloquial.

¿Prosas? ¿Verso?

Esta pregunta es de fundamental importancia a la hora de analizar el presente poema. Los acercamientos que se han hecho de este poema hasta ahora son parciales o simplemente cómodos, incluso aquellos comentarios críticos provenientes de personas que fueron cercanas a el poeta, tal como Ernesto Gutiérrez, poeta y crítico nicaragüense, que en la nota introductoria a la obra reunida de Coronel Urtecho, *Pol-la D'ananta katanta paranta*, se conforma con decir que el poema Pequeña biografía de mi mujer es «una mezcla de versos, prosas» (Coronel Urtecho, 1970: XIX). ¿Pero es así? Creo que no: donde él cree ver simplemente prosas, hay en realidad versos de una longitud fuera de lo común, como lo demostraré más adelante, largos versos con los cuales el poeta intentó dar cabida al habla. Esos versos quieren decir algo, desde luego, pero sobre todo *deben* ser dichos de una manera específica. El mismo Coronel Urtecho puntualizó algunos elementos con la intención de aclarar esa típica confusión entre prosas y versos cuando habló de la poesía de Gioconda Belli, autora que

escribe, a veces, poemas que aún hace poco se habrían llamado poemas en prosa o bien prosemas —como nosotros los denominábamos hace más de treinta años—, aunque realmente corresponden a otra forma de verso y no a lo que ha solido entenderse por prosa» (Coronel Urtecho, 2002: 19).

Es precisamente esa «otra forma de verso» la que debe buscarse en los siguientes versos del poema de Coronel Urtecho (PBM: vv. 27-29):

Trabajaba también con su D4 en la costa del Sur, sacando trozas de Las Salinas en la carretera
 Nivelando terrenos en Casa Colorada
 Haciendo calles en San Carlos y hasta un camino en San Miguelito, cuando no remolcando las grandes balsas de caoba en el lago y el río —un largo cable tiraba de ellas desde un potente remolcador, llamado Falcon, que cabeceaba con lentitud sobre las crepascas olas— o transportando bajo el sol y la lluvia un cargamento de vaquillas en una motovela

La conciencia que Coronel Urtecho tenía respecto de su propia labor creadora queda demostrada en el fragmento citado líneas arriba. En definitiva, los largos versos que componen los versos de Gioconda Belli y los de él mismo en el poema que analizamos son versos, no «prosas». Para ejemplificar su exposición de los versos de Belli, Coronel Urtecho se refiere en particular al poema «Siento que voy alejándome» del cual reproduzco un fragmento para poder entender a cabalidad los comentarios del poeta.

Siento que me voy alejando, que voy saliéndome poco a poco, de esta realidad de la mañanas y las tardes y voy entrando a un mundo que estoy construyéndome con mis deseos y mis ansiedades y todas las cosas reprimidas que empiezan a querer salirse y que me empujan, casi sin darme cuenta en la incertidumbre, allí donde deberé quedarme sola.

(Belli, 2002: 42)

«Siento que voy alejándome» podría ser tenido por prosa o prosa poética, incluso. Nada más lejos de lo que propone Coronel Urtecho, quien sostiene lo siguiente:

En realidad está compuesto de un solo verso, o si se quiere de una sola secuencia de palabras, con sus correspondientes pausas o cesuras, que se alarga sin cortes o cambios de línea por toda la página mientras en poemas como «Siempre» o «Escribirte» o los otros poemas no distribuidos en líneas separadas de diferente longitud, puede decirse que *cada párrafo equivale a un verso*¹¹. (Coronel Urtecho, 2002: 19)

¹¹ El subrayado es mío.

Detengámonos un momento. En esta cita, Coronel Urtecho realiza una serie de aseveraciones sobre la poesía de Gioconda Belli que resultan clave para penetrar en «Pequeña biografía de mi mujer». Una de ellas es que el poema está compuesto de una única sucesión de palabras que «se alarga sin cortes o cambios de línea». Otra interesante aseveración es que «cada párrafo equivale a un verso». Ambas características están presentes en el poema de Coronel Urtecho, por un lado, una larga sucesión de palabras que se encuentran eslabonadas dentro de una unidad, no un párrafo sino un largo verso. De ahí que podamos leer el siguiente del poema «Pequeña biografía de mi mujer» como un solo verso (PBM¹² v.154):

Desde Holanda también hizo el viaje de Italia, por la ruta del Rhin y de Francia y de Suiza, entrando por Lugano, y vio Venecia, Florencia y Roma y las otras ciudades y pequeños lugares con sus inagotables maravillas —Asís y los recuerdos y monumentos de San Francisco y los frescos del Giotto, y el hotel con el nombre del pintor franciscano, con un balcón florido desde el que se domina el Valle de Spoleto— y vuelta a Holanda.

Sin embargo, coincido con Ernesto Gutiérrez cuando dice en el prólogo a *Pol-la* *D'ananta katanta paranta* que «el poema logra crear algo permanente de lo meramente cotidiano y circunstancial» y que se trata de «un resumen de su poesía: la amorosa, la hogareña y la campestre y fluvial» (Coronel Urtecho, 1970: XIX). Aunque añadiría que más que un mero resumen es una nueva aportación, no sólo un mirar atrás, sino un paso más allá respecto de sus temáticas anteriores. No hay que confundir la distribución espacial de las palabras dentro de la página con la narrativa, y sólo porque *parece* prosa. Pongamos por ejemplo el siguiente pasaje de «Pequeña biografía de mi mujer» en el que habla de la precaria

¹² A partir de ahora me referiré al poema «Pequeña biografía de mi mujer» (Coronel Urtecho, 1970: 191-211) por sus siglas: PBM. Al final de esta tesis se incluye como apéndice el poema.

y difícil situación en Centroamérica, esa «Tierra Prometida» que «hasta ahora sólo ha servido para especulaciones de financieros y filibusteros» (por cierto, un tema muy cercano al de la usura, tratado por Pound en sus *Cantos*). El pasaje va desde «Para la muerte», hasta «ornamentales», se trata de una sola unidad, «una sola secuencia de palabras», como sostiene Coronel Urtecho, y con el mismo peso que la breve línea que antecede el pasaje (PBM: vv. 186):

Para la muerte del pequeño Balbino Murillo, picado de toboba en el río Isla Chica, en coincidencia con un LUNCH en Delmónico, obsequiado por la Secretaria de Mr. Henry Bendel, Presidente de la Belgian Shoes, Inc. al sobrino del propietario de Lagarto Store, Managua, y la apertura en Broadway 97-85 de una venta de valijas de cuero de lagarto y de pequeños cuajipales ornamentales.

Lo que vemos es, digamos, «la partitura de la vocalización». Se ve tal como debe ser leído. La primera estancia y las dos más pequeñas al final indican algo que no alcanzó a ver Ernesto Gutiérrez cuando dijo que el poema es «una mezcla de versos, prosas, versos libre y versículos». Se trata, como ya lo dijo el poeta, de «otra forma de verso y no a lo que ha sólido entenderse por prosa». Ciertamente, sus líneas están construidas con base en un lenguaje directo, conversacional, escrito tal como habla el poeta.

En el año de 1950 apareció un texto que permitió renovar y refrescar la relación ya de por sí estrecha de Coronel Urtecho con la poesía norteamericana. Ese año en las páginas del número 3 de la revista *Poetry* apareció, como dije antes, el ensayo «El verso proyectivo». Trece años después se publicó «Pequeña biografía de mi mujer» fechado el 19 de marzo de 1963; y fue precisamente ese mismo año en el que se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* una carta-prólogo que Coronel Urtecho escribió a el libro *El estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal, donde el poeta comenta la poesía de Cardenal ayudándose de las ideas expresadas por Olson en el ensayo aparecido en 1950. De hecho, un poco más tarde, en 1967, el propio

Coronel Urtecho tradujo «El verso proyectivo». Es decir, antes que de que publicara la traducción del ensayo de Olson, Coronel Urtecho estaba plenamente familiarizado con él o al menos con ese ensayo. ¿Por qué, entonces, no pensar que la lectura que hizo Coronel Urtecho hizo de las ideas de Olson pudo influir de forma importante en su propia creación poética? La preocupación que despertó en Coronel Urtecho lo dicho por Olson en ese ensayo resultó tan importante que lo llevó a caracterizar explicar la poesía de Ernesto Cardenal con los términos de Olson. La carta-prólogo nos deja ver que su relación con el ensayo de Olson tenía ya algún tiempo iniciada. «Ya es tiempo —dice Olson— de cosechar el fruto de los experimentos de Cummings, Pound, Williams», y Coronel no fue indiferente a este llamado.

Al ver cómo está escrito el poema, pero en su aspecto más inmediato, el visual, se genera una serie de interrogantes, como cuando leemos el siguiente pasaje (PBM: vv. 97; 102-109):

La pequeña alemana que trepaba a los árboles con la facilidad de la ardillas
 [...]

 La que lo más del tiempo travesaba, es decir, trabajaba, ella sola, entre
 herramientas y los fierros — llaves universales, alicates, tenazas,
 desatornilladores— atornillando y destornillando, armando y
 desarmando, quitando piezas y poniéndolas, en el taller de mecánica
 de Mr. Gross, el abuelo alemán, que era ingeniero
 En el que formó la hacienda de San Francisco del Río
 Donde, ahora en el tiempo que digo
 1938-1949
 Mi mujer enseñaba a sus hijos
 A hacer con ella todo lo que ella hacía
 Los diversos trabajos de que ella se encargaba
 La derriba y socola de la montaña y la chapoda de los charrales

¿Quiere esta forma decir algo? ¿Qué relevancia guarda en el poema? ¿Era consciente de lo que su manejo implicaba? Para responder a esto, podemos ver lo que Coronel Urtecho pensaba sobre las formas de escribir poesía. Al preguntarse qué es poesía, responde: «No ha habido, ni puede haber una sola respuesta que abarque todas las realidades catalogadas o

catalogables en esa palabra» (Coronel Urtecho, 2002: 18), ya que como sabemos, las vanguardias artísticas que aparecieron a comienzos del siglo XX abrieron múltiples posibilidades para la poesía, todas ellas fueron fruto directo de una intensa labor de cuestionamiento que se hizo a la labor poética, pero también a la esfera política, y en general a múltiples esferas del ámbito social. Este cuestionamiento tuvo como resultado que dentro del panorama artístico, una vez pasado el momento de mayor efervescencia de las vanguardias, pareciera no existir posibilidad de prescripción artística con miras a edificar grandes proyectos artísticos a partir de visiones unitarias. ¿La imposibilidad de crear poéticas unificadoras —saldo evidente que las vanguardias arrojaron al siglo XX— será en verdad una pérdida? Coronel Urtecho escribió al respecto:

No es que yo vea esto como una pérdida, sino al contrario, como ganancia, pues más aún que de libertarse del antiguo concepto del verso y de participar en el proceso de formación del verso de mañana, en realidad se trata de percibir y transmitir, cada uno según su carácter y sensibilidad, el ritmo o pulso de hoy o la línea o la voz o hasta quizá más propiamente la longitud de onda necesaria para comunicarnos de verdad en la actual dimensión de la poesía (Coronel Urtecho, 2002: 18).*

Parece clara la posición del poeta que, lejos de obedecer a proyectos prescriptivos estrictos, y gracias a la aparición de nuevas propuestas artísticas, ganó la posibilidad de crear un verso nuevo, personalísimo y tuvo entonces la libertad de transmitir algo de su propia sensibilidad y carácter usando la voz, su habla propia y natural dentro del poema. Otro elemento de la cita llaman mi atención es la mención que el poeta hace sobre la «línea» como equivalente de la voz, y de la «longitud de onda necesaria»; como los vehículos para transmitir el «ritmo o pulso de hoy» (Coronel Urtecho, 2002: 18)¹³. Voz, línea y verso son

¹³ Se trata del prólogo al libro de la poeta nicaragüense Gioconda Belli, *Ojo de la Mujer*, aparecido en 1974, en el cual plantea una serie de ideas sobre la poesía que resumen, en gran parte el credo poético de

elementos equivalentes desde la perspectiva del autor. La forma en la que el poema está escrito propone una lectura especial. Y esa lectura específica está determinada preponderantemente por el habla del poeta.

Apuntes sobre el argumento del poema

No está de más señalar algunos puntos de importancia sobre el argumento del poema. María Kautz, la esposa del poeta es la primera referencia que él hace, y se encuentra en la primera línea del poema, cuando habla de una característica de su esposa: su roja cabellera: «Mi mujer era roja como una leona» (PBM: v. 1). Después hablará de las diversas actividades de su esposa, de manera que se le podrá ver tanto en su faceta de campeona de basquetbol, como en las de ganadera o carpintera: «Maestra en toda clase de artes y oficios/ Más que cualquier obrero o artesano», dice el poeta (PBM: vv. 8-9). El primer acercamiento a su mujer deja claramente dibujado su carácter. A continuación da inicio a una evocación de sus atributos físicos: «Parecida a la estatua de la muchacha griega que lanza el disco o la jabalina» (PBM: v. 34). El poeta subraya la febril actividad que rodeaba la vida de su esposa: «Ella trabajaba siempre con amor porque trabajaba sólo por amor/ Es decir, su trabajo es un acto de amor» (PBM: vv. 62-63).

Y también sobre la infancia de María: «Cuando era una chavala como cualquiera de sus cinco chavalos —menuda y mercurial como sus dos gemelos— pecosa y pelirroja como el que vive ahora en Alemania, sabe Dios dónde» (PBM: v. 92).

Lo que sigue es una serie de recuerdos sobre las múltiples enseñanzas que su mujer dispensó a sus hijos, relacionadas íntimamente con sus propias actividades (PBM: vv. 75-77):

Ella siempre sobre ellos, criándolos y educándolos
Haciéndoles hacer todo lo que ella hacía

Enseñándoles a ordeñar y a montar, ordeñando las vacas a la par de ellos y
montando a caballo.

. Y los versos siguientes rememoran múltiples viajes que ella hizo a Europa:
«Maravillosa Europa llena de amigos» (PBM: v. 163).

Una y otra vez Coronel Urtecho insiste en el elemento amoroso que su mujer logró desarrollar con el trabajo, valores contrapuestos al mundo del Capital. Señalo esto porque una sección del poema aborda con cierto detalle una febril actividad productiva tan ajena a los valores enarbolados por su mujer; la actividad del «hombre esclavizado por la locura de ganar dinero» (PBM: v. 131). Así, su mujer tiene confianza en «el desenvolvimiento agropecuario de toda la zona» (PBM: v. 173), ella mantiene, dice el poeta, la fe en esa tierra que, como el poeta señala (PBM: vv. 183-184 y 187):

Aunque hasta ahora sólo ha servido para especulaciones de financieros y filibusteros
Para ligeras fluctuaciones en el precio de los pupitres escolares de Baton Rouge,
Luisiana, [...]

Para la quiebra del séptimo aserradero de la bocana de Santa Cruz

Es necesario señalar que este pasaje recuerda el de otro poema, el Canto XLV de Ezra Pound (1984: 219), en él se trata un tema de gran interés para este poeta norteamericano: la usura y sus repercusiones en el arte y la vida cotidiana:

Con usura ningún hombre tiene una casa de buena
piedra
[...]

ninguna pintura es hecha para durar ni para vivir con
ella
sino que es hecha para vender y vender pronto
con usura, pecado contra natura,
tu pan es cada vez más de trapos viejos
seco es tu pan como papel

(Coronel Urtecho y Cardenal, 1963: 239)

Al final el poema reconoce el trabajo y la fe de esta mujer por una nueva forma de trabajo, pero también los de aquellos la precedieron: se trata de una fe cimentada en varias generaciones de pioneros (PBM: vv.192-193):

se cuenta ya la quinta generación de su familia de pioneros
El padre de su madre, su madre y ella, su hijo Manuel y la primera niña de
éste, María José.

De ese modo, el poema cierra con una relación marcada por el respeto hacia la naturaleza, el medio ambiente y los vecinos. En fin, un amor por la tierra nicaragüense (PBM: vv. 194-195):

Mi mujer no comprende su vida si no es para esta tierra
Es como si pensara que ella misma es la tierra en que ella y yo vivimos.

Eso llevó a su esposa a ganarse el aprecio de todos aquellos que la rodeaban: «Porque ella es todo para ellos, como lo ha sido para mí» (PBM: v. 203). Podemos ver que el poeta habla de su mujer con relación a algunos momentos de su vida, su cabello encendido, su infancia, sus viajes a Europa; y algunos rasgos de carácter: su fuerte voluntad, su interés por enseñarle a sus hijos las tareas del campo; pero sobre todo, su amor por el trabajo y la tierra, su deseo por hacer del trabajo una labor dignificante y grata, en contraste con la «locura por hacer dinero».

«Un hombre que tenía un poeta»: la imagen

Contrastemos el uso de las imágenes en dos poemas pertenecientes a distintos periodos del poeta. Para ello, hay que remontarse años atrás, a 1931, cuando Coronel Urtecho escribió «Oda al Bombacho», en el cual será muy útil observar la naturaleza de las imágenes utilizadas y contrastarlas con las que después utilizaría en «Pequeña biografía de mi mujer». La oda está

dedicada a un monte que lleva ese nombre, este poema elabora imágenes desligadas unas de otras, y recuerdan la estética surrealista:

Yo pudiera sacar de ti lo que quisiera
 Una flor
 Una fiera
 Como el prestidigitador de su chistera.

(Coronel Urtecho, 1970: 37)

No existe una relación profunda entre el objeto, en este caso el monte, y el tipo de imágenes con las cuales el monte es presentado al lector. El poeta se ve como un prestidigitador que, como sabemos, poco tiene que explicar sobre sus secretos mecanismos: ¿por qué habría de develar la secreta fuente de donde extrae las imágenes de su poema? En este poema no es lo exterior, ni la fidelidad al objeto, sino la «chistera» del poeta lo rige al poema.

Mombacho
 Monte murruco
 [...]
 Sigue durmiendo. Circo vegetal
 Tumor de mi amor
 Feria animal
 No
 Zoo

(Coronel Urtecho, 1970: 35)

El poema propone un espectáculo vegetal, pero carece de movimiento propio, el poema avanza acumulando imágenes, no movimiento. El monte es un todo inamovible al cual se le pueden adjudicar valores de manera indistinta, pero parece permanecer oculto tras el poema, no se muestra, sólo *entra* en él al ser transformado en «ídolo viejo como la infancia» o «topacio del Espacio» (Coronel Urtecho, 1972: 36), a tal punto que el poeta pareciera entender la imposibilidad de incorporar, hacer entrar al monte en su poema cuando dice:

Entra, entra en mi poema
 postema
 Monte Mombacho
 Ya no puedo contigo
 En mi corazón te oprimo como un elefante en el bolsillo

(Coronel Urtecho, 1970: 38)

Parece cierta la afirmación de Antidio Cabal, respecto al cambio que tuvo lugar en la poesía de Coronel Urtecho: «En la poesía de vanguardia José Coronel Urtecho es un poeta que tiene un hombre» (Mejía Sánchez: 83). Tanto el hombre como sus sentidos y las reacciones que tiene ante las cosas, resultan secundarios; no es este hombre el que experimenta las cosas por medio de sus sentidos, el que dará fe de la existencia del mundo, sino el poeta, el «mago» de la oda dedicada al monte Mombacho quien transforma como prestidigitador con su chistera.

La ganancia en la poesía de Coronel Urtecho escrita durante la etapa exteriorista es, a mi parecer, el hecho de precisamente recuperar al hombre: «En la poesía exteriorista de José Coronel Urtecho es un hombre que tiene un poeta» (Mejía Sánchez: 83), puntualiza Antidio Cabal. En esta etapa sí se trata de un hombre que capta con sus sentidos al mundo circundante, es el hombre, en primer lugar, antes que el poeta-mago, el que tiene la palabra. Un hombre que azar del destino también le tocó ser poeta, pero que ve el mundo más desde los ojos sin chistera del primero.

Es así como en «Pequeña biografía de mi mujer» María Kautz entra en el poema debido a la utilización de una serie de imágenes concretas, desde los primeros versos del poema. El poeta escribe una serie de versos o líneas, todas ellas breves, directas y contundentes, porque la realidad, finalmente, ha conjurado al mago (PBM: vv.1-8):

Mí mujer era roja como una leona
 Era campeona de *basket-ball* y vivía en el río
 En una hacienda de ganado que ella personalmente manejaba
 Porque hacía las veces del padre en su familia de cinco mujeres

Y también manejaba una lancha motora
 Porque también era mecánica y marinera
 Como lo es todavía
 Maestra en toda clases de arte y oficios

La poesía es un centauro, afirmó Ezra Pound en su libro *El arte de la poesía*; lo es, argumenta, porque combina tanto la facultad pensante, organizadora, estructurante, como elementos de índoles sensitiva y musical (Pound, 1970: 80). En la destreza que el poeta tenga de ambos elementos yacerá su maestría. Por mi parte, pretendo demostrar de qué manera ambas naturalezas son manejadas por Coronel Urtecho. Sostengo que en su poema existe el rigor de la forma y que fue escrito usando una energía emotiva, como esa de la que habla Olson en su ensayo «El verso proyectivo»; es decir una emotividad pensante que integra en su escritura la facultad *centáurica*, por llamarla de alguna manera. Los versos iniciales permiten constatar que la elaboración del poema parte de la idea de la poesía como condensación, como economía de medios. Nada sobra. Nada, por eso mismo, falta. Esto recuerda aquello que escribió Pound: «No emplees una sola palabras superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador» (1970: 9).

El poeta ha decidido escribir un poema sobre las diversos elementos que han *hecho* a su mujer. Todos los elementos nos revelan quién es ella. No hay distorsión, sino presentación directa. Todos los versos dan cuenta de hechos, datos. Pero no se trata de una simple enumeración, ya que cuenta con una organización y un ritmo que lo dota de un tono especial, es ahí donde reside el trabajo poético, ya que no debe confundirse la intención exteriorista de un simple vaciado de cosas, dado que aquí interviene un manejo emotivo de los elementos de índoles sensitiva y musical. En la destreza que el poeta tenga en el manejo de ambos elementos se apoyará su maestría. Como señala Williams:

Cuando un hombre hace un poema, *lo hace*, ¡advértalo! Toma las palabras tal como las encuentra interrelacionadas en su medio y las compone —sin distorsiones que

mermarían su significado preciso— en una intensa expresión de percepciones y experiencias, de modo que puedan convertirse en una revelación en el lenguaje que usa (Williams, 1985: 127).

Una composición de experiencias, una organización de elementos, de datos, para crear una estructura, un equilibrio entre el carácter emotivo que otorga al poema una carga rítmica particular. Se trata de la historia de la vida de una mujer que, ante todo, *hace* cosas. El poema trata de una mujer entre las cosas, su paso entre las cosas. El poeta es el maestro de la condensación y la siguiente anécdota lo prueba: mientras el poeta inglés, Basil Bunting hojaba un diccionario alemán-italiano descubrió que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como el idioma alemán: *Dichten* es el verbo alemán correspondiente al sustantivo *Dichtung*, que significa «poesía» y que el diccionario lo traduce por el verbo italiano «condensar» (Pound: 1968).

Podría decirse que su esposa representa de manera perfecta el credo poético que sostuvo la obra exteriorista de Coronel Urtecho porque, tal como él deseo de su propia poesía, ella no renunció nunca a experimentar la realidad con sus propias manos. «Era —comenta Coronel Urtecho— una mujer perfectamente enraizada en un lugar, en una actividad, perfectamente fuerte, capaz» (Tirado: 66). Eso es el poema de Coronel Urtecho: un poema plenamente enraizado en un lugar, geográfica y lingüísticamente.

Exteriorismo u objetivismo, se trata, en última instancia, de la relación del escritor con la necesidad de que una línea o una obra sea lo mismo que la madera, parafraseando a Olson: «Que la poesía sea tan limpia como la madera al salir de la mano de la naturaleza, para que sea labrada como la madera puede serlo cuando un hombre la ha trabajado con la mano» (1983: 40) como se puede ver en el pasaje siguiente (PBM, vv.10-13):

Mucho mejor trabajadora que las señoras y mejor que las criadas
Pues no sólo maneja una casa sino que la hace con sus propias manos y la

llena de cosas que ella misma fabrica, desde sillas y las mesas hasta
 las camas y la ropa
 Y la llena de vida
 Ella prepara toda la madera

Palabras como «fabricar», «hacer» y «preparar» son las escogidas por el poeta para hablar de su mujer y presentarla en pleno trabajo. Es la actividad, sobre todo, lo que la define. La naturaleza de las imágenes que componen el poema adquiere una dinámica tal que son «proyectados, como quien dice, en la pantalla de su expresión poética» (Coronel Uretcho, 2002: 17). Imágenes en movimiento que apelan a un permanente ritmo de presentación. «Cada parte del trabajo —señala Williams—, rítmico en su totalidad, es básicamente un conjunto de mareas, olas, ondas; en resumen, de mayores o menores partículas rítmicas repetidas con regularidad o destruidas» (Williams, 1985: 131). Hay algo de esas «mareas» en el poema de Coronel Urtecho, como cuando los versos pequeños añaden un ritmo al poema al alternar con los versos largos y darle un énfasis al poema: «fue un casamiento rápido y para siempre» (PBM: vv. 41-42):

Pero nosotros nos casamos —aquel día— aquel miércoles— en la pequeña
 iglesia de San Carlos, cuando el vapor ya daba el segundo pitazo, y
 el cura daba señales de prisa, porque se regresaba en el vapor en que
 había llegado, yo en pantalones kaki, ella lo mismo, la cabeza
 cubierta con mi pañuelo, un nudo en cada punta
 Fue un casamiento rápido y para siempre.

La descripción de la ropa es genial: la cabeza cubierta con un pañuelo, un nudo en cada punta. Eso es todo, pero nos permite capturar con velocidad la fugacidad con que se presentaron los acontecimientos en aquella ocasión. Bastan una cuantas imágenes y el detalle de «nudo en cada punta» para dar una fuerza visual a la descripción. Éste último elemento no sólo nos permite tener una idea de la velocidad, sino que también una sutil carga de dulzura.

A continuación, transcribo algunos versos que dan cuenta del carácter eminentemente *proyectivo* (a la manera propuesta por Olson en «El verso proyectivo») del poema, obtenido al utilizar un ritmo impuesto por una respiración particular exigida por los

versos, así como por el uso de imágenes que se suceden una tras otra, todo esto manejado con una fuerte carga emotiva, que convierte al siguiente pasaje en uno de los más intensos del poema. Se da, digamos, una afortunada transmisión de energía por parte del poeta. Como el mismo Coronel Urtecho dijera de Cardenal, existe aquí una interacción entre la «atención, la excitación emocional y la respiración con la rápida técnica alucinante de una película documental» (Coronel Urtecho, 1982: 24) La exigencia de *meter* en el poema una energía equivalente a la que impulsó al poeta en una primera instancia se logra, a mi parecer, de manera excepcional. Una vez descrita su boda relámpago, Coronel Urtecho habla de su luna de miel (PBM: vv.43-52):

Una luna de miel en el río Melchora
 En el pequeño campamento maderero que mi mujer tenía por el Cerro del
 Mono
 Y yo compuse entonces una canción de amor que se titula Luna de Palo
 Y cada día componía una canción de amor pero no la escribía
 Porque amor es entonces amor y nada más que amor
 Amor es sólo amor y diariamente amor
 Amor es diariamente una canción de amor que siempre engendra otra
 canción de amor
 Amor es otra vez la primera pareja y el nuevo Paraíso del primer hombre y
 la primera mujer
 Amor es la pareja que se baña desnuda en algún crique de la selva y ve
 temblar el reflejo de sus cuerpos en el agua
 Amor, en ese tiempo, son las noches sin luna en el rancho de Clavo, el
 hulero, y los días de sol esperando la lluvia, y los días de lluvia
 riyando la madera a la cabeza de los riyeros

Este pasaje del poema echa mano de lugares, nombres y cosas. Primero, el nombre del río en cuyas orillas pasaron su luna de miel: el río Melchora. Después, un campamento maderero cercano al Cerro del Mono.

Los versos siguientes parten de la palabra *amor* para integrar y construir un ritmo tal vez «más físico que literario» (Williams, 1985: 127), ya que apela más a la resonancia del empleo *percusivo* de las palabras. Como veremos en el siguiente apartado: la línea viene del aliento, de la respiración del hombre que escribe, en el momento que escribe, en tanto que,

por ejemplo, mediante la repetición de la palabra amor se genera en el poema una resonancia especial: «Porque amor es entonces amor y nada más que amor/ Amor es sólo amor y diariamente amor/ Amor es diariamente una canción de amor que siempre/ engendra otra canción de amor». Inmediatamente después se regresa a la pareja desnuda y a los cuerpos reflejados en el agua, en otros lugares con otros nombres: el rancho de Calvo, el hulero y los días de sol esperando lluvia. No hay una sola metáfora para hablar del amor, «Amor es simplemente la pareja que se baña desnuda en algún crique de la selva y ve temblar el reflejo de sus cuerpos en el agua» (PBM: v. 52) Se cumple aquello que recomendaba Olson:

El símil no es sino una de las aves que cae con demasiada facilidad. Las funciones descriptivas generalmente deben ser vigiladas, cada segundo, en el verso proyectivo, por su facilidad, y por consiguiente su drenaje de la energía (Olson: 34).

Más adelante, en los versos arriba citados se menciona el nombre de un poema que en ese entonces escribió Coronel Urtecho, «Luna de palo», lo que deja ver en qué forma «Pequeña biografía de mi mujer» es al mismo tiempo un resumen poético y vital. ¿Pero qué decía aquél poema, «Luna de Palo», escrito en el año 1932?

Yo les mandé una luna de regalo
a mi madre, a mi hermana.
Plana
De palo.

Era
la luna de los cortes de madera.
No la de miel de las alcobas
sino la luna de las tobobas.

(Coronel Urtecho, 1970: 44)

Si vemos este poema con la perspectiva que da el tiempo, podremos ver el cambio que tuvo lugar entre ambos. En «Pequeña biografía de mi mujer», el amor es una pareja en un río, y la luna es eso: una luna. En el poema «Luna de palo» la luna es una luna metafórica,

de palo. Sin embargo, podemos operar un sutil cambio, que, sin embargo, resulta bastante significativo: si a esta peculiar luna le quitamos el *palo* tendremos un poema exteriorista.

Una vez más, podemos observar cómo se cumple en el poema de Coronel Urtecho lo que Williams pensaba acerca de la naturaleza de la relación que se establece entre el poeta y el mundo circundante, las condiciones inmediatas de la materia en cuestión y la determinación por afirmarlas en oposición a toda autoridad intermediaria. Es decir, la luna no se *poetiza* para poder entrar en el poema, no es necesario decirle: «Entra, entra en mi poema» como en la «Oda al Bombacho»; no, ahora la luna *es*, simplemente, la luna. Ya no oculta la realidad «como un elefante en el bolsillo» (Coronel Urtecho, 1972: 38).

Cuando el poema se construye, dice Coronel Urtecho, no se hace meramente con «equivalencias poéticas y muchos menos correspondencias inventadas o suplidas por su imaginación [...] sino, como ya dije, su vida misma, sus momentos y sus vivencias, como por arte de magia trasladados, vivos y palpitantes, al plano de la poesía» (Coronel Urtecho, 2002: 18). Y sin embargo, parece ser que eso no es la magia, sino la negación de la magia, del artificio, la que traslada «sus momentos y sus vivencias», como cuando el poeta habla de la infancia de su mujer. Allí, Coronel Urtecho logra, con una sencillez difícil de alcanzar, hablar en términos poéticos que evaden toda «correspondencia inventada o suplida por su imaginación». El pasado no es evocación; es, al contrario, enumeración de hechos y cosas exteriores; una especie de memoria pormenorizada, pero en cuyo detalle descansa el acercamiento a lo concreto, eso que decía Williams: «Afuera / afuera de mí / hay un mundo [...] al que me acerco/ concretamente» (1992: 43). Un acercamiento como el que tiene lugar en las siguientes líneas, ritmadas con palabras percusivas y con repeticiones anafóricas (PBM: vv. 93-100):

Cuando empezaba a llamarse Maruca
 Cuando también su gasolina se llamaba Maruca

Cuando toda la gente del río, hasta los pasajeros de los botes y los
 canaletos, la llamaban Maruca
 Cuando decir Maruca o la Maruca era decir cómo era
 La pequeña alemana que trepaba a los árboles con la facilidad de las ardillas
 La que también escalaba las torres de los molinos aeromotores para ajustar
 las bombas que sacaban el agua de los pozos y llenaban las pilas
 donde aguaba el ganado
 La que montaba en pelo y parejaba con sus hermanos en los gramales de
 las plazuelas
 La que primero se metía en los suamos, con el agua hasta el cuello, a la
 cabeza de las otras Kautz, tratando de agarrar las crías de los piches,
 que no se sabe cuándo se zambullen ni dónde salen

«América —como se puede leer en la epígrafe que abre este trabajo— no es una
 realidad dada sino algo que entre todos hacemos con nuestras manos, nuestros ojos, nuestro
 cerebro y nuestros labios.» (Paz, 1991: 295) La poesía y la creación de la realidad de América
 requieren de todos los sentidos. El poema «Pequeña biografía de mi mujer» es un objeto
 creado por palabras: su elaboración le permitió llegar a serlo. Fue por eso que el poeta
 Coronel Urtecho dedicó su mejor poema a alguien que, como él, construyó cosas. Alguien
 que se mantuvo fiel a lo dicho por Williams: *no ideas sino en las cosas*. Sirvan de ejemplo el
 pasaje siguiente (PBM: vv.191-192).

Es aquí donde tiene su casa, hecha por ella —sólo aquí tiene casa— y las
 raíces de su existencia
 Aquí a la orilla de la selva virgen y en las vegas del río.

«Nudos en la veta»: el habla

Y la línea surge (lo juro) de la respiración, del respirar del hombre que escribe, y es así, es así que, el trabajo diario EL TRABAJO, entra, porque sólo el hombre, el que escribe, puede dictar, en cada momento a la línea su métrica y su final —donde su respiración ha de acabarse.

CHARLES OLSON

Ahora podemos detenernos un poco para señalar la importancia que Coronel Urtecho le otorgó al habla cotidiana dentro del poema. Para puntualizar algunas de las cuestiones relativas a ello, me apoyaré de manera especial en lo propuesto por Charles Olson, que se consideraba heredero de las ideas de Williams y Pound, de manera particular de aquellas que remarcan lo importante del habla en la poesía. Para él, el habla determina a la línea o el verso, que «surge de la respiración, del respirar del hombre que escribe», como veremos más adelante. Olson puntualiza lo siguiente:

El verso hoy, 1950, si ha de seguir adelante, si ha de servir de uso *esencial*, debe, según mi criterio, ponerse al día e incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe, como también del que escucha (Olson, 1983: 30).

Años atrás, Pound había sostenido que en la literatura «el idioma hablado no sólo es factor principal sino seguramente uno de los más potentes, y su importancia crece progresivamente conforme madura cualquier civilización» (Pound, 1970: 116). Un idioma hablado, pero lacónico, concentrado; seguramente pensaba en eso cuando escribió lo siguiente sobre la poesía de Hilda Doolittle (H. D.):

It is the laconic speech of the Imagistes. Objective —no slither— direct —
no excess of adjectives, etc. No metaphors that won't permit examination.—
—It's straight talk —straight as the Greek (Kenner:174).¹⁴

En este mismo sentido van las palabras que José Coronel Urtecho dedicó a la poesía de Ernesto Cardenal, echando mano de lo propuesto por Olson: «El poema es una especie de grabadora personal» (Olson: 39), ya que registra la voz del poeta. El poeta puede escuchar su propia habla, para después darle forma en el poema por medio de las ventajas que ofrece la máquina de escribir: rigidez y precisión para marcar los espacios, lo cual puede indicar de forma precisa la respiración, la pausas y los cortes.

Así, el poema deviene, mediante la distribución exacta que ofrece la máquina de escribir, «la partitura de su vocalización» (Olson: 37). Es el poeta, pero sobre todo la voz, la suya propia, la que, al ser pronunciada, marcará una especie de métrica única al poema.

En un poema de Pablo Antonio Cuadra, publicado en 1934 se puede apreciar la conciencia del autor sobre el uso de la lengua hablada en la poesía; esto quiere decir que la importancia de su uso está presente desde la década de los treinta en algunos integrantes del grupo de vanguardia nicaragüense. El poema se llama «Ars Poetica», lo transcribo íntegro:

Volver en necesario
A la fuente del canto:
Encontrar la poesía de las cosas corrientes,
Cantar para cualquiera
Con el tono ordinario que se usa en el amor,
Que sonría entendida 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.
Debemos cantar

¹⁴ «Es el lenguaje lacónico de los imaginistas. Objetivo —sin culebros— directo —sin exceso de adjetivos, etc. Sin metáforas que no permitan el examen —Es habla directa— directa como el griego.» (La traducción es mía).

Como canta el gorrión al azahar:
 Encontrar la poesía de las cosas comunes
 La poesía del día, la del martes y del jueves,
 La del jarro, la hamaca y el jicote,
 El pipián, el chayote,
 El trago y el jornal;
 El nombre y el lugar que tiene las estrellas,
 Las diversas señales que pinta el horizonte,
 Las hierbas y las flores que crecen en el monte
 Y aquellas que soñamos si queremos soñar.
 Decir lo que queremos.
 Querer lo que decimos.
 Cantemos
 Aquello que vivimos!

(Verani: 165)

Como ya he señalado, en el poema «Pequeña biografía de mi mujer» existe un deseo por nombrar las cosas a través de imágenes directas, para lo que el poeta utiliza, por un lado, la imagen y por otro, el habla. Pero aquí surge otra pregunta: ¿El poeta introduce el habla cotidiana en el poema mediante un mero traslado? Creo que no, ya que cuando se habla de una utilización del lenguaje directo y cotidiano en el poema no se debe excluir un proceso de concentración por parte del poeta, el cual, ciertamente, lo aleja del registro simple de habla. El registro simple haría del poema una especie de documento lingüístico destinado a recabar ciertas particularidades de los hablantes y nada más. No se trata de eso: se trata de equilibrar ese lenguaje, lograr un *tono* medio que dé cuenta de un habla que no abandona el ámbito del uso cotidiano, pero que al mismo tiempo cuida de no ser un mero registro desprovisto de un trabajo selectivo; lo que implica un trabajo estético por parte del escritor.

La noción de equilibrio entre concentración y habla cotidiana ha sido expuesta en Estados Unidos por un poeta que Coronel Urtecho antologó en su *Antología de la poesía norteamericana*. Se trata del poeta Gary Snyder, quien, para argumentar sobre este punto, recurre a una hermosa anécdota: en el idioma japonés existe un término para designar a la canción, se trata de la palabra *bushi* o *fushi*, que significa «nudo en la veta», como los que con

frecuencia aparecen en la madera: «Es una idea de la canción muy interesante: la veta corre hasta que se produce una turbulencia que genera un remolino, a eso llaman canción. Una intensificación en el flujo crea una turbulencia y ésta, a su vez, genera una energía propia, pero luego el flujo sigue su curso» (Snyder: 39). Reproduzco la idea completa de Gary Snyder, en la que expone esta idea:

Me gusta pensar la poesía como un fenómeno análogo, como —digamos— un nudo en la turbulencia, el remolino o, para usar un término que le encantaba a Pound, de Wyndham Lewis, «el vórtice». O también de Yeats: «giro» El flujo del lenguaje corriente, en el flujo de la expresión lingüística —vivimos en una corriente de habla continua, de expresión que se mantiene más o menos en el mismo nivel—, el poema o la canción se manifiesta como una concentración especial de las potencialidades del lenguaje que se cristaliza en una forma específica (Snyder: 40).

La canción —el poema— se forma como una concentración del flujo corriente: este flujo sería el habla cotidiana que, como resultado del trabajo de concentración que sobre ella ejerce el poeta, da como resultado una canción, en otras palabras, un poema. El poema es la concentración momentánea de un flujo permanente. El poeta tiene a su cargo la labor de selección del lenguaje y su posterior concentración durante el proceso de escritura. El poema explota las «potencialidades del lenguaje». Esto me parece sustancial para comprender la manera en la que José Coronel Urtecho construye el lenguaje que utiliza para el poema que aquí analizamos. Por ejemplo, cuando inserta en el cuerpo del poema la observación que su esposa le hace al oírlo enumerar nombres de algunos ranchos, para la escritura del propio poema. En este pasaje (PBM: vv. 15-16), el habla se concentra, se anuda, tal como propone Snyder:

Desde muchacha fue maderera y tuvo cortes de madera
 En las selvas de La Azucena, como también en la margen izquierda del río,
 en la propia frontera, no sólo en territorio de Nicaragua sino
 también en Costa Rica

[...]

Y también en el Tule —que ella no quiere que deje fuera
 Acaba de llegar, en el avión, de San José de Costa Rica —me sorprende
 escribiendo— y vino de Los Chiles a caballo
 «No te olvides del Tule» — me dice al leerle lo que llevo escrito
 Pasa directamente a la cocina, pues aunque no le gusta cocinar, es una
 insigne cocinera

Otro ejemplo se encuentra en el siguiente pasaje, en el que se introduce un «casi casi» que le brinda al poema esa peculiar calidad que sólo se halla en la conversación, y que Coronel Urtecho suelta como un guiño con el que nos comparte su dicción personal, cuando dice (PBM: vv. 189-190):

Mi mujer, sin embargo, tiene fe en esta tierra
 La tiene desde niña en estas selvas y bajuras donde corre el San Juan
 conectando al Gran Lago de Nicaragua y al de Managua y casi casi
 al golfo de Fonseca con el Atlántico

Ahora que hablamos del habla en el poema, hay que señalar que Coronel Urtecho ha escrito acerca de un proceso que llama de «naturalización de la poesía». Se trata, como él mismo aclara, de naturalización, pero «no sólo en el sentido de más nacional —y para el caso, más nicaragüense— sino también y sobre todo más natural. Después de todo más nicaragüense por más natural» (Coronel Urtecho, 2002: 24). Esta naturalización y esta naturalidad fueron los más visibles resultados de «la libertad que para la poesía de la lengua y la lengua de la poesía conquistó Rubén, pero que sólo existió en Nicaragua cuando los poetas se liberaron del propio Rubén» (Coronel Urtecho, 2002:24) La naturalidad de la que habla Coronel Urtecho es heredera no sólo de la influencia de la poesía norteamericana, sino también de la labor de Rubén Darío.

Esta noción de naturalidad llevó a Coronel Urtecho a hablar de la poesía de Carlos Martínez Rivas, poeta nicaragüense como él, de quien dice que es el poeta «en el que la tensión entre la lengua creada por la poesía y la que usamos ordinariamente en la conversación se pone en juego y se manifiesta más dinámicamente, produciendo los

resultados más extraordinarios» (Coronel Urtecho, 2002: 25). Este logro, agrega Coronel Urtecho, ha sido alcanzado tan sólo por Martínez Rivas y César Vallejo; ellos dos «—con diferencias fundamentales y muy distinta orientación— han logrado con éxito algunos cambios tan interesantes como prometedores en la estructura de la lengua misma» (Coronel Urtecho, 2002: 25). La cadencia del pasaje siguiente recrea esa «tensión entre la lengua creada por la poesía y la que usamos ordinariamente en la conversación» de una forma magistral (PBM: vv. 135-146):

En Europa se siente, por eso mismo, como en su casa
 Sobre todo en España, donde ella tiene sus mejores amigos
 Principalmente Luis Rosales, el poeta, su esposa Maruja
 Es en España, por supuesto, donde más ha vivido
 Y no sólo en Madrid, sino también en Santander y en Salamanca
 Ha vivido en Sevilla
 Si ella fuera propensa a la nostalgia la sentiría por los pueblos de España
 Santillana del Mar
 Alcalá de Guadaíra
 Coria del Río
 El Alcalde de Coria del Río y su familia era amigos suyos y la hospedaban
 en su casa
 Viendo el Guadalquivir desde el parque de Coria, mi mujer recordaba al San
 Juan y la hacienda San Francisco del Río

«Queríamos llamar a las cosas por su nombre —recuerda Coronel Urtecho— al pan, pan y al vino, vino y no caer tampoco en el uso de un lenguaje que se suponía hablaban los campesinos o los indios nuestros.» Y agrega que se trata de un uso de las palabras «sacadas del lenguaje corriente del campo, pero no exagerado para hacerlo notorio, sino simplemente para usarlo hasta donde fuera necesario» (Tirado: 87). Se trata del manejo consciente del habla cotidiana, pero tendiente a lograr un equilibrio entre el habla natural y el rigor que implica el trabajo de concentración poética. «¿Cuáles son las palabras de la poesía?», se pregunta el poeta argentino Edgar Bayley, a lo que responde:

Por lo general son las mismas del lenguaje corriente. Son, en su mayoría, las que usamos diariamente. A veces se presentan integrando frases que

también son de uso común. Y sin embargo esas palabras en conjunto constituyen algo extraño al uso cotidiano (Bayley, 19).

Aquí de nuevo tiene lugar el nudo del que habla Snyder; por un lado el lenguaje como *corriente* y por el otro su concentración, es decir, la aparición del nudo; lo cual le otorga al habla corriente una cualidad única. Para ver el equilibrio que dentro del poema se produce entre la lengua hablada y el trabajo de concentración poética, podemos leer el siguiente pasaje en que el poeta continúa hablando de su mujer (PBM: vv. 81-86):

Porque ella en realidad, ha perseguido al tigre y tirado venados
Y hay un soneto mío sobre una de sus más bellas hazañas de caza
Todos sus hijos la admiraban por esto y todos aspiraban a ser como ella
Desde pequeños aprendían con ella a manejar el 22 para matar en los
tacoales y en los pantanos próximos a la casa, casa, palomas
pataconas, piches, zarcetas y patos reales.

[...]

Y sacaban almejas —¡todas las que querían!— en los bancos de arena
donde frecuentemente se bañaban

Nótese el contraste que se produce si comparamos es pasaje anterior con el soneto que años atrás escribió para hablar, también sobre las virtudes que como cazadora tenía su esposa. El soneto se llama «La cazadora» y comienza de esta manera:

Mí señora, tan luego se levanta
Va a cazar un venado matutino,
Sin miedo a los colmillos del zaíno,
Ni al mortal topetazo de la danta.

(Coronel Urtecho, 1970: 82)

En los versos que a continuación transcribo es claro que la sonoridad que tienen es completamente «pronunciable», se puede leer en voz alta, más aún, se puede *ver* al poeta leyendo su poema. La lengua utilizada por el poeta en este poema es de una naturalidad tal que, aunque no se mencione a sí mismo en el poema, aparece, podríamos decir, frente a nuestros ojos leyendo su poema. Tiene una gran cantidad de inflexiones propias del habla

que utilizaríamos en una conversación sin por eso perder su tensión o su concentración (PBM: vv. 126-132)

Y nada más es necesario para explicarse que no pueda vivir en Managua
 Como tampoco en Nueva York, donde pasó cuatro años
 Y trabajó en las fábricas de ropa de la 8ª. Avenida
 Donde un viejo judío
 El era, al parecer, buena persona, y la apreciaba mucho por su pericia con la
 máquina o tal vez sospechaba que en ella había otra cosa distinta,
 un mundo diferente para él desconocido
 Pero el viejo judío no era más que un esclavo de su trabajo, un hombre
 esclavizado por la locura de ganar dinero
 Y según mi mujer, se mató trabajando

Podemos ver las inflexiones del habla cotidiana cuando el poeta introduce ese pequeño asomo de duda en el verso que habla del propietario judío de la fábrica de ropa en la que, durante la estancia de en Nueva York, trabajó su esposa: «Él era, al parecer, buena persona, y la apreciaba mucho por su pericia con la máquina» (PBM: v. 130); pero no se queda ahí: el poeta concentra su lengua al punto de escribir más adelante que el viejo apreciaba a su esposa tal vez, porque ella representaba «un mundo diferente para él desconocido» (PBM: v. 130). Ese margen de duda le otorga al poema tensión, fuerza, extrañeza.

La conciencia de Coronel Urtecho sobre el carácter oral de su poesía se evidencia cuando leemos otro de sus apuntes críticos sobre la escritora Gioconda Belli; para él, el acto de escritura de Belli es uno con el de la lectura de sus versos en voz alta:

En la medida en que los toma en cuenta y los pronuncia o los escribe como versos, no es de creerse que sean para ella más que emisiones o transmisiones de palabras —las que, por un motivo u otro, con mayor facilidad o sencillez o mayor carga emocional o sensorial, deben decirse o escribirse de una vez—, dosificados por el aliento y el pulso o ritmo de su sangre y su voz, cuando no simplemente por su máquina de escribir (Coronel Urtecho, 2002: 21)

Se trata de una aseveración interesante, ya que si los versos pueden estar «dosificados por el aliento y el pulso o ritmo de su sangre y su voz, cuando no simplemente por su máquina de escribir»¹⁵ es porque hay un ritmo que se hace sentir en los versos, un ritmo que, dictado por la visualidad, llega a la pronunciación.

Pero volvamos a sus notas acerca del carácter de la poesía de Belli: «Verso, lengua y poesía forman en sus poemas una unidad inseparable en la que apenas cabe distinguir el verso o los dos del efecto total del poema. Es que el verso y la lengua y la poesía, en el poema, son una sola cosa» (Coronel Urtecho, 2002: 20). Este trío logra la unidad en varios pasajes del poema. Es esa misma interacción la que otorga al poema una fuerza muy particular, dirigida, a mi parecer, por el oído del poeta, que al escribir, al escucharse hablar, pronunciar su propio poema, escoge la medida teniendo en cuenta todos los tres elementos a la vez, recordemos las palabras de Coronel Urtecho: «Es que el verso y la lengua y la poesía, en el poema, son una sola cosa» (Coronel Urtecho 2002: 20). Creo el propio poeta logra ese encuentro entre los tres elementos en los versos siguientes (PBM. vv. 194-202):

Mi mujer no comprende su vida si no es para esta tierra
 Es como si pensara que ella misma es la tierra en que ella y yo vivimos
 No es que no haya tratado de vivir en Managua
 Es que sencillamente no le gustaba
 Aunque las máquinas de la fábrica no tenían secretos para ella y el personal
 le obedecía con espontánea disciplina
 Los maquinistas y operarios y las muchachas empacadoras de cigarrillos no
 solamente le obedecían al pensamiento sino que al mismo tiempo la
 querían
 Como la quieren todos los que la han conocido
 Gonzalo, el tractorista, y su familia, la seguirían donde quiera que fuera
 Lo mismo Chale, criado por ella —que actualmente maneja un tractor en
 no sé cuál de las dependencias del Ministerio de Agricultura— y su
 padre, Musuga

Alguna vez Coronel Urtecho llamó la atención sobre el carácter del trabajo poético que estaba llevando a cabo en «Pequeña biografía de mi mujer», al insistir en que era

¹⁵ Como en «El verso proyectivo», de Olson.

necesario poner atención en la intención técnica y arquitectural presente en ese poema: «Si usted lee mi poesía, aun la actual, usted verá que es un problema de lengua y de manejo de la lengua, es decir, de arquitectura de la lengua» (Tirado: 70). Williams insistía en la importancia de la estructura poética cuando dijo: «No es lo que él *diga* lo que cuenta como una obra de arte; es lo que hace, con tal intensidad de percepción que vive con un movimiento intrínseco propio para verificar su autenticidad»; y luego agrega: «Olvidamos lo que el poema es: un poema es una organización de materiales» (Williams, 1985: 127). «Arquitectura de la lengua», dice Coronel Urtecho; «intensidad de percepción», sostiene Williams; el común denominador es una voluntad organizadora que lucha por construir en la realidad y con la realidad. Una plena conciencia del trabajo poético en ambos casos. Esto significa prestar una atención extraordinaria a la realidad circundante, como acaloradamente dice Olson en su ensayo:

Adelante con ello, en marcha, sigue el paso, la velocidad los nervios, su velocidad de ellos, las percepciones, las de ellos, los actos, los de fracción de segundo, todo el asunto, muévetelo tan rápido como puedas, ciudadano. Y si te las das de poeta, USA USA USA el proceso en todo momento ¡en cualquier poema siempre, siempre una percepción debe debe debe MOVERSE, AL INSTANTE, HACIA OTRA! (Olson: 32).

Dado que el poema es, en todo punto, una construcción de alta energía; debido a que impulsa al poeta a escribir un poema, ésta sólo podrá llegar al lector por medio de una sucesión de percepciones que, como olas de energía, darán una forma única al poema. Digo olas porque el poema es algo físico, una especie de río que puede ser surcado una y otra vez: «Su movimiento —dice Williams— es intrínseco, ondulante, de carácter físico más que literario» (Williams, 1985: 127).

Todo eso se puede observar en la parte final del poema donde alcanza un ritmo vertiginoso, apoyado, sobre todo en la brevedad de los versos que verdaderamente se encuentran dosificados por «el aliento y el pulso o ritmo de su sangre» (Coronel Urtecho, 2002:

21) que se apoderan de la voz y que hacen gustosa su lectura en voz alta. Y podemos seguir de manera muy fiel el ritmo del poema, dado que como escribe —o jura— Olson: «la línea surge (lo juro) de la respiración, del respirar del hombre que escribe» (Olson, 1983: 34). La métrica la dicta la lectura pronunciada, es decir en voz alta, como en estos versos que cierran el poema (PBM: vv. 204-216):

Porque ella es todo para ellos, como lo ha sido para mí y sus hijos
 Porque ella, por ejemplo, es médica natural y los curaba y cura en sus
 enfermedades
 Y en el campo les presta los primeros auxilios y les practica a veces
 pequeñas operaciones de cirugía externa cuando han sufrido un
 accidente, y en no pocas ocasiones ha asistido en el parto a sus
 mujeres
 Y es por lo consiguiente, madrina de su niños y le llaman comadre con gran
 respeto y no pequeño orgullo
 Cuantos han trabajado con ella, cuantos la han visto en su trabajo, nunca la
 han olvidado
 Cuentan de ella y no acaban
 Dicen que no hay otra mujer como ella
 Una mujer extraordinaria
 Una mujer como inventada por un poeta
 Una mujer casada con un poeta
 Una mujer por eso mismo verdadera
 Una mujer verdadera mujer
 Una mujer sencillamente
 Una mujer

Es así como en «Pequeña biografía de mi mujer», la imagen y el habla se conjugan de manera magistral para dar forma a un poema excepcional por los basamentos que lo hicieron posible, las fuentes de las que abrevó: por un lado la tradición, y por otro la especial relación que el poeta estableció con la naturaleza circundante y el habla nicaragüense que le permite alcanzar esa «naturalidad» de la que habla en otra parte y que es heredera no sólo de la influencia de la poesía norteamericana, sino también de la de Rubén Darío, de forma específica, por el trabajo de renovación realizado por éste con respecto a la poesía escrita en España. De esta forma, su poema es fruto de un diálogo nutrido y permanente, de la confluencia en su pensamiento y su trabajo de muchos autores, pero sobre todo de la tarea

refundadora que llevaron a cabo Rubén Darío y Ezra Pound. Diálogo crítico con tradiciones diversas, crítico de su propia tradición en lengua española, como él mismo lo ha señalado, la libertad de su creación le viene de la crítica de sus predecesores, como cuando habla de «la libertad que para la poesía de la lengua y la lengua de la poesía conquistó Rubén, pero que sólo existió en Nicaragua cuando los poetas se liberaron del propio Rubén» (Coronel Urtecho, 2002: 24).

Podemos decir, junto con Edgar Bayley, que «quien era al comenzar un mero yo — uno más— va a ser un nosotros, y sin perder su impulso de origen, su impronta de origen transformará los días de una hombre en el sentido de los días de otros hombre» (Bayley: 21). Porque los días que formaron la vida de la esposa de Coronel Urtecho, María Kautz, adquieren, en las líneas de este magistral poema, un alcance que supera la individualidad, al incluir en la magistral apertura del poema, múltiples aspectos de la vida de esa mujer que lo dotan de una estatura y un aliento que pueden crear, en un lector atento y dispuesto, el reconocimiento y el goce de una obra donde «no hay ninguna sombra de amaño o impostura» (Bayley: 23), un disfrute pleno del poema que puede llevarnos a decir: «Aquí están las palabras necesarias, las imágenes, la posibilidades de vida y expresión, la presencia, en fin de una obra poética» (Bayley: 23).

Así, este trabajo ha intentado ser un sincero homenaje para un poema honesto escrito por un autor también honesto.

NOTAS PARA UNA CONCLUSIÓN

Sus días se transformarán, en fin, en palabra poética que, cuando lo es de verdad, hace confluír todas las realidades del mundo personal y colectivo el afuera y el adentro, el sueño y la vigilia. De ese modo, el momento de un hombre se habrá convertido en una expresión válida para los momentos de todos. El lector —el oyente— es ahora el dador de sentido; es quien completa, prolonga, crea, en las fronteras de un territorios que comienza en el corazón y en las manos.

EDGAR BAYLEY

Hasta aquí, el presente trabajo ha tenido como objetivo señalar la importancia de un poeta poco leído, pero dueño de una obra coherente y honesta con sus propios postulados. La obra de un poeta que tuvo como signo distintivo una atención extrema hacia su entorno, el entorno literario, por supuesto, pero también uno representado por sus compañeros de generación y más tarde por los jóvenes que recibían el magisterio que constituía su conversación a orillas del río San Juan. Conocedor como fue de las literaturas todas, José Coronel Urtecho representa para la literatura nicaragüense al impulsor de una práctica literaria marcada por el rigor y por una apertura hacia otras tradiciones literarias. Un hombre cuyo trabajo se encontraba marcado por una labor permanente en varios ámbitos lo que se ve reflejado en sus múltiples libros de traducción, así como en la formación de nuevas generaciones de poetas. Una obra en que la reflexión, el interés y la curiosidad permanente con respecto a la poesía norteamericana dieron como resultado un tratamiento distinto de lo poético, en contraste al tratamiento que se le otorgó en otros puntos de Hispanoamérica.

Como se ha podido observar, el poeta José Coronel Urtecho, como integrante del movimiento de vanguardia de Nicaragua a finales de la década de los veinte, asume su trabajo de creación poética con plena conciencia de que es heredero de un proceso de innovación permanente de las formas poéticas. La búsqueda de formas nuevas para la poesía

lo llevó, junto a sus compañeros de generación, como lo fueron Pablo Antonio Cuadra, Luis Alberto Cabrales, Joaquín Pasos, Manolo Cuadra, Octavio Rocha a buscar espacios para sus creaciones de vanguardia, en una búsqueda que se tradujo en la aparición de su primer espacio en las páginas de *El Correo*, de Granada, y después en otras publicaciones donde saldrían a la luz su “Primer Manifiesto” o la llamada “Anti-Academia Nicaragüense”. En tales espacios fue donde encontró cabida la labor de traducción realizada con sus compañeros de generación de autores como Cocteau, Apollinaire, Valéry-Larbaud, Giraudoux o Claudel. Como el poeta señaló hacia el final de su vida, el reto del poeta es el de «participar en el proceso de formación del verso de mañana, en realidad se trata de percibir y transmitir, cada uno según su carácter y sensibilidad, el ritmo o pulso de hoy» (Coronel Urtecho, 2002: 18). Esta declaración pudo haberla suscrito desde su juventud, o como de hecho ocurrió, en su vejez, pero el punto es que pone de manifiesto su coherencia, resultado de su trabajo como poeta, ensayista, traductor, lector insaciable, o en su no menos importante faceta de animador cultural e incitador de nuevas generaciones de poetas y escritores.

Como se desprende de la lectura de su poema «Pequeña biografía de mi mujer», José Coronel Urtecho, al igual que Ezra Pound o William Carlos Williams, mantuvo un diálogo permanente con los postulados de la poesía imaginista, al grado de formular una versión propia de ella, marcada por el tratamiento objetivo de los materiales poéticos que él llamó «exteriorismo». Se trataba, como ya se señaló, de lograr *hacer ver*, hacer *suced*er un hecho. Tal como el mismo Williams ha dicho: «No se puede decir qué significa un hecho particular, pero si *uno lo ve suceder ante uno*, puede inferir que ese es el tipo de hechos que ocurren en el área. En eso consiste el imaginismo» (Williams, 1987: 63).

Además de lo anterior, y como resultado de la traducción del ensayo del poeta Charles Olson, «El verso proyectivo», Coronel Urtecho se nutrió de la aportación tan significativa realizada por Olson al insistir en la importancia del habla en la poesía: «Es el secreto de la energía de un poema, puesto que ahora un poema tiene por el habla la solidez, todo en él puede ahora ser tratado como sólidos, objetos, cosas» (Olson, 1983: 36).

El poema «Pequeña biografía de mi mujer» es penetrado por la realidad y se construye desde ella. María Kautz construye, crea; Coronel Urtecho reconoce en ella a la hacedora por excelencia, la que con su hacer cotidiano se mantiene fiel al significado más antiguo de la palabra *poiesis*: hacer. Sus días en común se han transformado en palabra poética, la vida de Coronel Urtecho al lado de su esposa, la vida de su comunidad, su familia y su país entran plenos, para finalmente, parafraseando las palabras de Octavio Paz en el epígrafe inicial de este trabajo, decir a América al hacerla; realizarla, concretarla gracias al acto de su enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Jorge Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1982.
- BAYLEY, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia: algunas reflexiones acerca de la poesía y el arte*. México: Universidad Iberoamericana/ Artes de México, 1996.
- BELLI, Gioconda. *El ojo de la mujer*. Madrid: Visor, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid: Alianza, 1999.
- BROWN, John. *Panorama de la literatura norteamericana contemporánea*. Trad. Eduardo Caballero Calderón. Madrid: Editorial Guadarrama, 1956.
- BUNTING, Basil. *Briggflatts y otros poemas*. Barcelona: Lumen, 2004
- CARDENAL, Ernesto. *Poesía nicaragüense*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.
- CARDENAL, Ernesto y José Coronel Urtecho. *Antología de la poesía norteamericana*. Madrid: Aguilar, 1963
- . *Ezra Pound. Antología*. Madrid: Visor, 1983
- . *Panorama y antología de la poesía norteamericana*. Madrid: Seminario de problemas hispanoamericanos, 1949.
- CORONEL URTECHO, José. *Pol-la D'ananta katanta paranta*. Managua: Universidad Autónoma de Nicaragua, 1970.
- . “Prólogo” a Ernesto Cardenal. *El estrecho dudoso*. México: Nueva Imagen, 1982.
- . “Prólogo” a Gioconda Belli. *El Ojo de la Mujer*. Madrid: Visor, 2002.
- . *Rápido tránsito*. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.
- . *Prosa reunida*. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.
- CUADRA DOWNING, Orlando. *Nueva poesía nicaragüense*. Intr. Ernesto Cardenal. Sel. y notas Orlando Cuadra. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949.
- CUADRA, Pablo Antonio. *Torres de Dios*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958.
- DARÍO, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *El canto errante*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1987.

- ELIOT, T. S. "Prólogo" a Ezra Pound. *Cantos prohibidos y excluidos*. México: Bibliofilia mexicana, 1993.
- FAUCHEREAU, Serge. *Lectura de la poesía americana*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- GOLA, Hugo. Ed. *El poeta y su trabajo* No. II. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- GORDON, Lyndall. *El joven T. S. Eliot*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- GUARDIA, Gloria. *Pablo Antonio Cuadra*. Madrid: Gredos, 1971.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Los Angeles: University of California Press, 1971.
- LAUGHLIN, James. *Ensayos fortuitos*. México: Vuelta, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesías*. Trad. Francisco Castaño. Madrid: Hiperión, 2003.
- MATTHIASAN, Francis Otto. Ed. *The Oxford Book of American Verse*. New York: Oxford University, 1950.
- MCMICHAEL, George L. Ed. *Concise Anthology of American Literature*. New York: MacMillan Publishing, 1985.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto y otros. *Homenaje a José Coronel Urtecho al cumplir 70 años de edad*. León, Nicaragua: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1976.
- OLSON, Charles. «El verso proyectivo». *El poeta y su trabajo* No. II. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1983 [pp. 29-42].
- . *Llámenme Ismael*. Trad. Héctor Manjarrez. México: Ediciones Era, 1977.
- . *The Maximus Poems*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Excursiones/IncurSIONES*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- . *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1974.
- POUND, Ezra. *Cantares completos*. Trad. José Vázquez Amaral. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- . *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: La Flor, 1968.
- . *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- . *El artista serio*. México: UNAM, 2001.
- . *Introducción a Ezra Pound*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- . *Patria Mía*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- . *Personae. Los poemas breves*. Trad. Jesús Munárriz y Genaro Talens. Madrid: Hiperión, 2000.

- PROMIS, José y otros. *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- REXROTH, Kenneth. *La poesía norteamericana en el siglo XX*. Buenos Aires: Nova, 1971.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SNYDER, Gary. *En torno al oficio del poeta*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- STOCK, Noel. *Ezra Pound*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1989.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- THOREAU, Henry David. *Walden: Seguido de del deber de la desobediencia civil*. Ed., trad. y notas Carlos Sánchez-Rodrigo. Barcelona: Parsifal, 1989.
- TIRADO, Manlio. *Conversando con José Coronel Urtecho*. Managua: Nueva Nicaragua, 1983.
- VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- WEINBERGER, Eliot. *Inventiones de papel*. México: Vuelta, 1990.
- WHITAKER, Thomas R. *William Carlos Williams*. New York: Twayne, 1968.
- WILLIAMS, William Carlos. «Fragmentos». *El poeta y su trabajo* No. IV. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985. [pp. 127-147].
- . *Paterson*. New York: New Directions, 1992.
- . *Poemas, textos y entrevistas*. Ed. Hugo Gola. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- YCAZA, Julio Tigrino. *La poesía y los poetas de Nicaragua*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958.
- ZUKOFSKY, Louis. «A». Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

APÉNDICE

PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE MI MUJER

José Coronel Urtecho

1. Mi mujer era roja como una leona
2. Era campeona de *basket-ball* y vivía en el río
3. En una hacienda de ganado que ella personalmente manejaba
4. Porque hacía las veces del padre en su familia de cinco mujeres
5. Y también manejaba una lancha motora
6. Porque también era mecánica y marinera
7. Como lo es todavía
8. Maestra en toda clases de arte y oficios
9. Más que cualquier obrero o cualquier artesano
10. Mucho mejor trabajadora que las señoras y mejor que las criadas
11. Pues no sólo maneja una casa sino que la hace con sus propias manos y la llena de cosas que ella misma fabrica, desde sillas y las mesas hasta las camas y la ropa
12. Y la llena de vida
13. Ella prepara toda la madera
14. Es carpintera de artesón, carpintera de banco y carpintera de rivera
15. Desde muchacha fue maderera y tuvo cortes de madera
16. En las selvas de La Azucena, como también en la margen izquierda del río, en la propia frontera, no sólo en territorio de Nicaragua sino también en Costa Rica
17. Lo que le dio dolores de cabeza con los ladrones y hasta dificultades con las autoridades
18. Era cuando tenía su tractor Caterpillar D4
19. Con el que trabajaba en El Almendro y en las márgenes del Oyate y el Tepenaguasape
20. Y también en el Tule —que ella no quiere que deje fuera
21. Acaba de llegar, en el avión, de San José de Costa Rica —me sorprende escribiendo— y vino de Los Chiles a caballo
22. «No te olvides del Tule»— me dice al leerle lo que llevo escrito
23. Pasa directamente a la cocina, pues aunque no le gusta cocinar, es una insigne cocinera
24. Hay que ver una mesa puesta por ella
25. En su finca Las Brisas
26. Con la misma maestría que una cuchara de albañilería o el motor de la luz y su máquina de coser maneja la cuchara
27. Trabajaba también con su D4 en la costa del Sur, sacando trozas de Las Salinas a la carretera
28. Nivelando terrenos en Casa Colorada
29. Haciendo calles en San Carlos y hasta un camino en San Miguelito, cuando no remolcando las grandes balsas de caoba en el lago y el río —un largo cable tiraba de ellas desde un potente remolcador, llamado Fálcon, que cabeceaba con lentitud sobre las crespas olas— o transportando bajo el sol y la lluvia un cargamento de vaquillas en una motovela
30. Al puerto de San Carlos llevaba en su gasolina, todos los miércoles —que eran los días de vapor— no sé cuántos quintales de queso y varias latas de mantequilla, y vendía a las

- pulperías uno o dos paniquines de huevos, y cerdos gordos a las chancheras o vacas viejas a los destazadores, y con eso compraba las provisiones
31. Y lo mismo en Granada, donde pasaba algunas temporadas –y donde años después, ya casada conmigo, manejaría una venta de azúcar al por mayor y al menudeo que tenía mi madre– daba, cada semana, todas las vueltas necesarias para la venta de los quesos y la mantequilla a los revendedores y propietarios de tiendas de abarrotes o negocios de víveres
 32. Porque, ya desde entonces, nadie como ella –una muchacha de pantalones– para entenderse y darse a respetar, negociar y tratar con los contadores y capitanes de las embarcaciones y los carretoneros y camaroneros o cargadores y con los negociantes y mercaderes de las tienduchas del mercado y aun con los mismos usureros
 33. Y era ya, sin embargo, una alemana pelirroja con un soberbio cuerpo de colegiala atleta, ganadora del premio de natación o de carrera
 34. Parecida a la estatua de la muchacha griega que lanza el disco o la jabalina
 35. Con su cara pecosa de leona o gata
 36. Y una mirada verde de reflejos dorados
 37. Cuyo mensaje no descifraron los barbilindos extasiados ante los cromos de las barberías
 38. Más de una vez, algunos, deslumbrados por ella en la noche de un baile o la fiesta de un club, en Granada o Managua, difícilmente la reconocían, vestida de *over oll*, en día de trabajo, reparando un motor en el taller de Pipo o dirigiendo la construcción del Vagamundo en la playa del lago
 39. Sólo yo la miraba exactamente como era
 40. No todo el mundo puede, en el momento dado reconocer a su mujer y casarse con ella
 41. Pero nosotros nos casamos –aquel día– aquel miércoles– en la pequeña iglesia de San Carlos, cuando el vapor ya daba el segundo pitazo, y el cura daba señales de prisa, porque se regresaba en el vapor en que había llegado, yo en pantalones kaki, ella lo mismo, la cabeza cubierta con mi pañuelo, un nudo en cada punta
 42. Fue un casamiento rápido y para siempre
 43. Una luna de miel en el río Melchora
 44. En el pequeño campamento maderero que mi mujer tenía por el Cerro del Mono
 45. Y yo compuse entonces una canción de amor que se titula Luna de Palo
 46. Y cada día componía una canción de amor pero no la escribía
 47. Porque amor es entonces amor y nada más que amor
 48. Amor es sólo amor y diariamente amor
 49. Amor es diariamente una canción de amor que siempre engendra otra canción de amor
 50. Amor es otra vez la primera pareja y el nuevo Paraíso del primer hombre y la primera mujer
 51. Amor es la pareja que se baña desnuda en algún crique de la selva y ve temblar el reflejo de sus cuerpos en el agua
 52. Amor, en ese tiempo, son las noches sin luna en el rancho de Calvo, el hulero, y los días de sol esperando la lluvia, y los días de lluvia riyando la madera a la cabeza de los riyeros
 53. Mi mujer trabajaba donde quiera que estaba
 54. Hasta en Managua tuvo a su cargo una fábrica de cigarrillos
 55. Pero Managua no le gustaba
 56. Porque allí se trabaja únicamente por dinero
 57. Y el trabajo es febril como una tifoidea
 58. Descontrolado y convulsivo como el baile San Vito

59. Cuando no es automático y rutinario, más que el trabajo de las hormigas
60. No se trabaja allí por amor al trabajo
61. Nadie trabaja por amor
62. Ella trabaja siempre con amor porque trabaja sólo por amor
63. Es decir, su trabajo es un acto de amor
64. Y por eso en Managua no podía vivir, porque allí casi nadie trabaja con amor, nadie trabaja por amor, es decir, no se puede vivir
65. Mi mujer en Managua no podía vivir
66. Trabajar es para ella vivir, trabajar, mejor dicho, es para ella existir, y por lo mismo trabajaba donde quiera que estaba
67. Trabajaba y trabaja
68. Tanto en su casa de la ciudad como en la casa de su hacienda
69. Criando seis hijos
70. Cinco varones –seis, para ser exactos, porque el quinto, Cristián, que era una maravilla, se murió de cuatro años– los mayores un par de gemelos y sólo una niña
71. (Cuando le daba de mamar a sus gemelos parecía la loba de Rómulo y Remo)
72. Cinco criaturas superactivas, en incesante movimiento como un cardumen de pescas
73. Pecosos pelirrojos, a excepción del cumiche, casi todos el vivo retrato de su madre
74. Todo el día escapando a bañarse en el río; dándose rápidas zambullidas, uno tras otro, haciendo bulla y metiendo ruido, con palos y latas, todos gritando al mismo tiempo, por el peligro de los tiburones, que allí pululan
75. Ella siempre sobre ellos, criándolos y educándolos
76. Haciéndoles hacer todo lo que ella hacía
77. Enseñándoles a ordeñar y a montar, ordeñando las vacas a la par de ellos y montando a caballo con ellos, cada cual en su propio caballo
78. Formando así tropillas de montados para arrear el ganado vacuno y recogerlo en los corrales
79. Otras veces tirando con ellos o refiriéndoles sus cacerías
80. En las llanuras del San Juan y en las montañas de La Azucena tuvo en un tiempo fama de cazadora.
81. Porque ella en realidad, ha perseguido al tigre y tirado venados
82. Y hay un soneto mío sobre una de sus más bellas hazañas de caza
83. Todos sus hijos la admiraban por esto y todos aspiraban a ser como ella
84. Desde pequeños aprendían con ella a manejar el 22 para matar en los tacotales y en los pantanos próximos a la casa, palomas pataconas, piches, zarcetas y patos reales.
85. Como también pescaban a la par de ella los peces de agua dulce que abundan en el río y sobre todo sábalos y tiburones, que aunque inservibles para la mesa, son una pesca más deportiva
86. Y sacaban almejas –¡todas las que querían!– en los bancos de arena donde frecuentemente se bañaban
87. Y también, enseñados por ella, se iban en bote, junto a la vega a coger chacalines, desenredándolos de las raíces de los camalotes donde se encuentran enredados
88. Ella en seguida les daba un banquete con formidables sopas de pescado o de almejas, ricas como emulsiones y deliciosas ensaladas de chacalines con mayonesa
89. Así les enseñaba mi mujer a mis hijos a amar el campo, la naturaleza, que con tal abundancia de dones, paga, gracias a Dios, el trabajo del hombre en algunos lugares de América
90. Les enseñaba a amar la tierra, y a trabajarla, como ella

91. A ser como ella y a vivir como ella
92. Cuando era una chavala como cualquiera de sus cinco chavalos –menuda y mercurial como sus dos gemelos, pecosa y pelirroja como el que vive ahora en Alemania, sabe Dios dónde
93. Cuando empezaba a llamarse Maruca
94. Cuando también su gasolina se llamaba Maruca
95. Cuando toda la gente del río, hasta los pasajeros de los botes y los canaletteros, la llamaban Maruca
96. Cuando decir Maruca o la Maruca era decir cómo era
97. La pequeña alemana que trepaba a los árboles con la facilidad de las ardillas
98. La que también escalaba las torres de los molinos aeromotores para ajustar las bombas que sacaban el agua de los pozos y llenaban las pilas donde aguaba el ganado
99. La que montaba en pelo y parejaba con sus hermanos en los gramales de las plazuelas
100. La que primero se metía en los suamos, con el agua hasta el cuello, a la cabeza de las otras Kautz, tratando de agarrar las crías de los piches, que no se sabe cuándo se zambullen ni dónde salen
101. La que así mismo encabezaba las incursiones de la pandilla por la vega del río en busca de tortugas o huevos de tortuga y por el borde de la montaña buscando huevos de gongolona o gongolonas
102. La que lo más del tiempo travesaba, es decir, trabajaba, ella sola, entre herramientas y los fierros –llaves universales, alicates, tenazas, desatornilladores– atornillando y destornillando, armando y desarmando, quitando piezas y poniéndolas, en el taller de mecánica de Mr. Gross, el abuelo alemán, que era ingeniero
103. El que formó la hacienda San Francisco del Río
104. Donde, ahora en el tiempo que digo
105. 1938-1949
106. Mi mujer enseñaba a sus hijos
107. A hacer con ella todo lo que ella hacía
108. Los diversos trabajos de que ella se encargaba
109. La derriba y socola de la montaña y la chapoda de los charrales
110. El destronque y la limpia de los potreros y las rondas
111. La quema de los mismos y de los llanos
112. El pastoreo de los ganados
113. La siembra de los granos y la recolección de las cosechas
114. La construcción de graneros y casas y habitaciones para los peones
115. La excavación de pozos
116. La apertura de zanjas para desecación de los pantanos
117. La instalación y reparación de los motores
118. La construcción de botes y de canoas
119. La cortada de postes y la tendida del alambre de púa para la hechura de los cercos
120. La dirección de las tareas de los trabajadores
121. La supervigilancia de los trabajos de los ajusteros
122. El manejo de los negocios con los tratantes en ganado y con los tenderos de los pueblos cercanos y de las relaciones con los vecinos
123. En fin, los mil asuntos de la vida en el campo y de la agricultura y la ganadería
124. Aparte de las tardes y las noches de lectura en mi biblioteca bajo el silencio campesino
125. La lectura de Shakespeare y del Quijote o Dostoyevsky y de novelas policíacas que son el pasatiempo de mi señora

126. Y nada más es necesario para explicarse que no pueda vivir en Managua
127. Como tampoco en Nueva York, donde pasó cuatro años
128. Y trabajó en las fábricas de ropa de la 8a. Avenida
129. Donde un viejo judío
130. El era, al parecer, buena persona, y la apreciaba mucho por su pericia con la máquina o tal vez sospechaba que en ella había otra cosa distinta, un mundo diferente para él desconocido
131. Pero el viejo judío no era más que un esclavo de su trabajo, un hombre esclavizado por la locura de ganar dinero
132. Y según mi mujer, se mató trabajando
133. Aunque le gusta manejarlas, desarmarlas y armarlas, mi mujer no concibe que nadie quiera ser esclavo de las máquinas
134. Muchos menos ser ella una máquina
135. En Europa se siente, por eso mismo, como en su casa
136. Sobre todo en España, donde ella tiene sus mejores amigos
137. Principalmente Luis Rosales, el poeta, su esposa Maruja
138. Es en España, por supuesto, donde más ha vivido
139. Y no sólo en Madrid, sino también en Santander y en Salamanca
140. Ha vivido en Sevilla
141. Si ella fuera propensa a la nostalgia la sentiría por los pueblos de España
142. Santillana del Mar
143. Alcalá de Guadaira
144. Coria del Río
145. El Alcalde de Coria del Río y su familia era amigos suyos y la hospedaban en su casa
146. Viendo el Guadalquivir desde el parque de Coria, mi mujer recordaba al San Juan y la hacienda San Francisco del Río
147. Cuando vive en España la siente como suya
148. Experimenta la sensación de estar entre su gente
149. Pero igualmente en Alemania donde tiene familia
150. En Saarbrücken estuvo con su tía Johanna, ya octogenaria, hermana de su padre
151. Pasó unos días en la Selva Negra con su prima Hildegard Maerker, hija de aquella, y con su prima Leonie Guillaín y su marido Rudi, los cuales viven en Luxemburgo
152. En Nuremberg fue huésped del Juez Rodolfo Hable y su esposa Therese, padres de Helga, la gran muchacha, amiga nuestra desde en Madrid y compañera de mi mujer en su viaje a Alemania.
153. Hizo con ella todo su recorrido desde Colonia —en la que visitaron, naturalmente, la Catedral— hasta Munich, donde estudiaba nuestro hijo, o con más precisión, desde La Haya a Nuremberg, ciudad de Helga, deteniéndose en Heidelberg, Badenweiler, etc., etc., además de Saarbrücken, y vuelta a Holanda
154. Desde Holanda también hizo el viaje de Italia, por la ruta del Rhin y de Francia y de Suiza, entrando por Lugano, y vio Venecia, Florencia y Roma y las otras ciudades y pequeños lugares con sus inagotables maravillas —Asís y los recuerdos y monumentos de San Francisco y los frescos del Giotto, y el hotel con el nombre del pintor franciscano, con un balcón florido desde el que se domina el Valle de Spoleto— y vuelta a Holanda.
155. Mi mujer se fijaba, además, en detalles de otro significado
156. El paisaje del Golfo de Nápoles, por la tarde, visto desde el balcón de nuestro cuarto del Hotel Tramontano, en Sorrento —un antiguo palacio donde nació Torcuato Tasso y

- que ha tenido huéspedes inmortales, como Goethe, Lord Byron e Ibsen— le recordaba que Squier lo compara con las puestas de sol en el Gran Lago, vistas desde la vieja Comandancia de San Carlos
157. En las Marcas Pontinas, desecadas por Mussolini, encontraba el modelo para la desecación de los pantanos en las riveras del San Juan
158. Y lo mismo en Holanda donde se interesaba en el sistema de hacer canales y zanjones para el drenaje de las basuras y la navegación de botes y gasolineras
159. Hasta en la propia Francia, más que París, le atrae la campiña francesa
160. Su mejor día en Francia fue el que pasó en la Beauce, merendando bajo los árboles y contemplando los trigales, a un cuarto de hora apenas de Notre Dame de Chartres
161. Y todo eso entre gentes amigas, hospedada en sus casas, siempre rodeada de amistades
162. Si tomara el avión de mañana, probablemente la recibiría, al bajar en Lisboa nuestro amigo el poeta, Don Cristovam Pavía
163. Maravillosa Europa llena de amigos
164. Mi mujer en Europa nunca ha sido extranjera
165. Ella hubiera nacido en Saint Johan de no haber sido en Chichigalpa, Chinandega
166. Donde nació en la fecha Febrero 18 — 1908
167. Precisamente la misma noche del día en que su madre volvió de un viaje a Europa
168. Por poco nace, pues, en Alemania, pero por suerte vino justo a nacer a Nicaragua
169. Por suerte, digo, para mí y sus hijos y para sus amigos y trabajadores
170. Como también para la zona del antiguo Bolsón de Guatusos
171. En la faja de altura situada entre los llanos de Río Frío y de Medio Queso
172. Donde hoy está empeñada, a la par de sus hijos —dos de los cuales son ingenieros agrónomos— en el desarrollo de la finca Las Brisas
173. Y en el desenvolvimiento agropecuario de toda la zona
174. Una región, por cierto abandonada,
175. Una región desconocida, *terra incognita*
176. Donde se vive en forma casi primitiva
177. Casi al mismo nivel de los indios guatusos
178. En el umbral de la miseria
179. Pero en un territorio de incalculables posibilidades
180. Una tierra de sueños y mirajes
181. Donde los pobres que huyen de Nicaragua a Costa Rica y cruzan la frontera, se han engañado desde hace un siglo creyéndose tal vez en una Tierra Prometida
182. Como tal vez lo sea
183. Aunque hasta ahora sólo ha servido para especulaciones de financieros y filibusteros
184. Para ligeras fluctuaciones en el precio de los pupitres escolares de Baton Rouge, Luisiana, y de la consecuente disminución del dulce de rapadura en la vega de Sábalo
185. Para la aparición y desaparición de ciertos sueros en hospitales de Belice acompañada de nuevos daños causados por el tigre en la pequeña piara de cerdos de Sombrero de Cuero
186. Para la muerte del pequeño Balbino Murillo, picado de toboya en el río Isla Chica, en coincidencia con un LUNCH en Delmónico, obsequiado por la Secretaria de Mr. Henry Bendel, Presidente de la Belgian Shoes, Inc. al sobrino del propietario de Lagarto Store, Managua, y la apertura en Broadway 97-85 de una venta de valijas de cuero de lagarto y de pequeños cuajipales ornamentales
187. Para la quiebra del sétimo aserradero de la bocana de Santa Cruz, la tercera visita de los socios capitalistas de Mr. Kinloch —excelente escultor— a la gran plantación de raicilla

que este tiene frente al Castillo, la cuarta y última suspensión de la compra de bananos en los bananales del Delta, la décima avería sufrida por El Patito de Ben Gross, primo de mi mujer, en los raudales del Sarapiquí, cerca de Puerto Viejo, y sobre todo

188. Para la misteriosa inserción de un *item* en el Wall Street Journal
189. Mi mujer, sin embargo, tiene fe en esta tierra
190. La tiene desde niña en estas selvas y bajuras donde corre el San Juan conectando al Gran Lago de Nicaragua y al de Managua y casi casi al Golfo de Fonseca con el Atlántico
191. Es aquí donde tiene su casa, hecha por ella —sólo aquí tiene casa— y las raíces de su existencia
192. Aquí a la orilla de la selva virgen y en las vegas del río, en la frontera, se cuenta ya la quinta generación de su familia de pioneros
193. El padre de su madre, su madre y ella, su hijo Manuel y la primera niña de éste, María José
194. Mi mujer no comprende su vida si no es para esta tierra
195. Es como si pensara que ella misma es la tierra en que ella y yo vivimos
196. No es que no haya tratado de vivir en Managua
197. Es que sencillamente no le gustaba
198. Aunque las máquinas de la fábrica no tenían secretos para ella y el personal le obedecía con espontánea disciplina
199. Los maquinistas y operarios y las muchachas empacadoras de cigarrillos no solamente le obedecían al pensamiento sino que al mismo tiempo la querían
200. Como la quieren todos los que la han conocido
201. Gonzalo, el tractorista, y su familia, la seguirían donde quiera que fuera
202. Lo mismo Chale, criado por ella —que actualmente maneja un tractor en no sé cuál de las dependencias del Ministerio de Agricultura— y su padre, Musuga
203. Porque ella es todo para ellos, como lo ha sido para mí y sus hijos
204. Porque ella, por ejemplo, es médica natural y los curaba y cura en sus enfermedades
205. Y en el campo les presta los primeros auxilios y les practica a veces pequeñas operaciones de cirugía externa cuando han sufrido un accidente, y en no pocas ocasiones ha asistido en el parto a sus mujeres
206. Y es por lo consiguiente, madrina de sus niños y le llaman comadre con gran respeto y no pequeño orgullo
207. Cuantos han trabajado con ella, cuantos la han visto en su trabajo, nunca la han olvidado
208. Cuentan de ella y no acaban
209. Dicen que no hay otra mujer como ella
210. Una mujer extraordinaria
211. Una mujer como inventada por un poeta
212. Una mujer casada con un poeta
213. Una mujer por eso mismo verdadera
214. Una mujer verdadera mujer
215. Una mujer sencillamente
216. Una mujer